23

YENİ İNSAN

NİSAN 1994

POLİTİKA EYLEM SANAT

AKIŞ YAYINCILIK

yeni İnsan
POLİTİKA EYLEM SANAT
aylık dergi

Yıl: 3 Sayı: 23

Nisan 1994 Fiyatı: 40.000

Sahibi ve Sorumlu Yazıişleri Müdürü
Levent Arslan

Genel Yayın Yönetmeni
Gökhan Aktemur

Merkez
Büyük Reşit Paşa Cd. 40/4
Beyazıt İstanbul
Tel: 528 43 72

Teknik Hazırlık
Şubat Ajans
418 59 12

Baskı
Gül Ofset

Kapak
Orhan Coplu

Hesap No
Levent Arslan
Akbank Sefaköy Şb.
16719-7 İstanbul

içindekiler

AVRUPA VE TÜRKİYE ÜZERİNE
yalçın küçük
2

AYASOFYA'DA GECEKONDULAR ÇANKAYA'DA KÖYLÜLER
hasip akgül
5

ANILARIN IŞIĞINDA KİŞİLİĞİN OLUŞUMU
mustafa öz
8

ÜLKEMİZDE EN ÇOK KÖYLÜ YETİŞİR
oğuz atay
11

ÜŞÜYORSUN KADİM
mahmut tuncay çelenk
12

EDEBİYAT ELEŞTİRMENLİĞİ: PİS BİR İŞ
hüsamettin çetinkaya
13

ÖZ VE BİÇİM ÜZERİNE
doğan almasulu
18

KORKUNUN ECELE FAYDASI YOK EĞER CELLAT DEĞİLSEN
levent arslan
30

AKLIN YORUMLADIĞI GERÇEKLİK VE LOZAN
Ataol Behramoğlu ile Söyleşi
bilgesu erenus
32

MADANOĞLU'NUN ANILARI
İlhan akalın
43

POLİTİK İNSAN-SANATÇI FİGÜRÜ: MURATHAN MUNGAN VE 'OMAYRA'
gökhan aktemur
45

SİSTEM BİLİNCİNİN REDDİ
zeynel ödabaş
48

PARADOKS
sevgi harmankaya
50

BEŞİKÇİ DİYE BİRİ
hayri kako

ŞEHNAME ve MEM û ZİN DESTANI'NDA NEWROZ
yılmaz varol
52

EZİLENLERİN TİYATROSU -3-
augusto boal Çev: semih çelenk
57

KİRLENMEMİŞ ÇIĞLIKLAR SÜRECİ: CANŞENLİĞİ OYUNCULARI
özgür başkaya

"Her şeyi ve bütün her şeyi..."

Yeni İnsan'ın 23. sayısını çıkardığımız bugünde eleştirel, devrimci bilinç ve bir karşı duruş olma zorunluluğumuz daha da artıyor. Bunu, bu topluma, toplumsal olgulara bakışımızdaki fark ile yeniden üretmek zorundayız. Bu yeniden üretim sürecine şimdi Yeni İnsan'ı takip eden herkesin katılması; süreci daha da hızlandıracak, güçlendirecektir.

Yöntemsel duruş, yeniden üretim, eleştirel açıklık ve diyalektik birliktelik gerekiyor. Bu iş'tir. Ortak iş ve eleştirel devrimci şiddet hem yeniden üretimin kaynağı hem de bunun bir yöntemsel sorun olarak süreklileştirilmesi ile yeni olanın ipuçlarının taşınmasına imkan veriyor.

İdeolojik ortak bakış ve bunun yeniden üretimi ile donanmış insanlar, bulundukları her mekanda ve ilişkide yeni'yi, fark'ı üretebilmek ve yeni ortaklıklar yaratmak durumundalar.

Yeni, diri ve devrimci eleştirel bakışla, canlı olanın yakalanmasının, üretilmesinin, süreklileştirilmesinin alışılmış -geleneksel- kurumsallıkların kısırlaştırıcı, çürütücü, yozlaştırıcı etkisini kırmakla ilişkisi vardır. Ve bu üretim; yazar, çizer ve okuyucu kategorilerinin ötesine geçmek, ortak, açık eleştirici, devrimci bir ortamı örgütlemekte yatıyor. Yöntemsel duruş budur. Ortak, ideolojik bakış, ortak iş için ortak yöntemle birlikte duruşu gerektirir.

Bu anlamda "okur" denen kitle bir "kayıp"tır. "Okur" hitabı edilgenlik yüklüdür, teslimiyeti içerir ve eylemin içini boşaltır.

Yeni İnsan'ın "okur"u olmamalıdır.

"Her şeyi ve bütün her şeyi istiyorum, eğer mümkünse ve hatta mümkün değilse bile..." bu bizim duruşumuzun bir yönüdür. Bu yüzden biz sadece bugüne kadar süreçlerimize katkıda bulunan arkadaşlarımızla yetinmek istemiyoruz. Dileğimiz tüm Yeni İnsancıların, Yeni İnsan'ın tüm süreçlerine katılmasıdır. Çünkü Yeni İnsan kütlenin yaratıcılığının ruhuna kolektif bir çabayla ulaşılacağına inanıyor. Bu yüzden hepinizi ve bütün hepinizi Yeni İnsan süreçlerine katılmaya çağırıyor hatta bulunduğumuz tüm mekanları atölye olarak, burada emeği geçecek herkese açıyoruz.

Çünkü biz bambaşka bir dünya istiyoruz.

Çünkü biz insanın 'kusursuz dünya' arayışının Ronahi ve Berivan'ın yaktıkları bedenlerinden bize uzattıkları ışıkla süreceğini biliyoruz. Kusursuz dünya arayışında, insan yaşamının biyolojik anlamlarının dışında mistik yanlarının ortaya çıktığını görüyoruz. Bu mistik yanlarla birlikte yaşamın felsefi anlamının pratikle bağını kurmak Yeni İnsan'ın işi oluyor.

***

Böyle mistik yanlardan birisi de ölüm ve ölüm karşısındaki tarifsiz duygulanımdır. Sevgili Hocamız Yalçın Küçük'ün babasının ölümünü öğrendiğimizde bu mistik yanlardan birisinin de insanın inatla türünü sürdürme çabası olduğunu gördük. İnsan yaşamı ne olursa olsun geriye bıraktıklarıyla anlamlanıyor. Hocamıza ve ailesine başsağlığı diliyoruz.

***

Yaşamın her anını dönüştürecek eylemliliği kurmaya çağırıyoruz.

Her şeyi ve bütün herşeyi dönüştürmek istiyoruz...

Yayın Kurulu

Yalçın Küçük'ün "doktorlar"a yazdığı bu mektup Avrupa ve Türkiye ilişkilerinde erozyona uğrayan köprülere işaret ediyor. Hoca'nın Avrupa'ya yerleşmeden önce kaleme aldığı bu metin Türkiye devrimi yürüyüşünde süreçlerinden, ilişkilerinden, mücadelesinden yola çıkıp Kürdistan hareketine kadar yayılıyor. Politikacı, devrimci, önder portrelerin, yorgun tiplerin gözlemleri var. 21 Temmuz '93 'te yazılan bu mektuptaki bakışı, süreci ayıklayarak yaşadığımızda, daha net görebiliyoruz.

AVRUPA VE TÜRKİYE ÜZERİNE

Yalçın Küçük

Sevgili Doktor ve Doktor,

Bir köyde oturuyorsunuz. Yapabileceğiniz en iyi bilgilenme yolu, burada bir kimseyle mektuplaşmaktır; ben, bütün yoğunluğuma karşın size mektup yazmayı denedim. Sizler, Avrupa köyünde yaşayan diğer arkadaşlarımız türünden telefonu tercih ediyorsunuz. Ben yine de, özellikle, elime geçen dergi nedeniyle size yazmak istedim. Ancak zaman bulabildim.

"Dostluğa Çağrı" Derginizi, geç kalmış bir adım olarak gördüm. Bir de PKK tarafından açıklanan ateş-kes'e denk geldi. Bu nedenle, uzun dönem bakışından daha çok en kısa zamanda pratik kazançlarına yönelik göründü.

Daha çok ateş-kes olmasını diliyorum. Başından itibaren destekledim. Ancak başından itibaren geçici olacağını vurguladım. Bana göre Türkler ve Kürtler, bu ateş-kes dönemide iyi sınav vermediler. Bir bölümü, içten bir dilekle birlikte, PKK'nın bittiğini söyiediler ve üzülür göründüler. Bir bölümü, özellikle eski Kürt politikacıları, günlerinin kalıcı olarak doğduğunu sandıiar. İngilizce bir söz var; "best of every thing", hem PKK mücadelesinin getirdiklerini ve hem de barışın kazanımlarının ellerine geçtiğine inandılar.

Ateş-kes sırasında girişimimizin yaptığı toplantılara her kesimden bu kadar geri insanı arayıp bulmanıza da şaşırdım.

Esneklik önemlidir. Apo Kardeşimi esnek bir politikacı olarak gördüğümü hep yazıyorum. Ancak esneklik titizlikle birlikte olmaladır. Apo, titizdir.

Her mücadele aynı zamanda iç mücadeiedir.

Bana göre şimdi yapılması gereken ikili devrimi ön plana çıkarmaktır. Herkesin devrimin ön saflarında savaşmasını beklemiyorum. Ancak titiz bir destek savaşı ön saftaki savaşlar kadar değerlidir.

Artık Kürdistan Devrimi açısından Türkiye devrimcilerinin en büyük katkısının Türkiye Devrimi'ni yükseltmek olduğu bir noktaya yaklaşıyoruz. çok büyük bir iyimserlik dönemine giriyoruz. Siz bizim ve benim bu halimizi pek bilmiyorsunuz.

Benim sevgili bir arkadaşım var, profesör Ergun Türkcan; geçenlerde çok umutlu olduğumdam söz ediyordum. Otuz yıldan daha uzun süreden beri arkadaşımdır, "senin moralsiz olduğun hiç bir zamanını görmedim ki" dedi. Ergun'a da söyledim, sizlerle tanıştığımız zaman hemen arkasına denk düşüyordu, çok zorlu ve sıkıntılı günlerimiz oldu. Türkiye cephesindeki entellektüel ve teorik mücadelemize, umut vermeye, direnişi yüksek tutmaya yönelik çabalarımızın yanında bir de Kürdisdan Cephe'de mücadele etme kararı aldık. Üstelik dünya sosyalizminin çatır çatır çökmeye başladığı bir zamandı. İki yıl ve belki de biraz daha uzun, çok zor zamanlar geçirdik, geçirdim.

Her tarafı su alan bir kayıktaydık, her adımımızda, bir bölük bizi terk ediyordu. Bir bölümü sessizce ayrılıyordu ve bir bölümü suçluyordu. Korkan suçlayarak ayrılıyordu. Sizinle bir hapisten çıktığımız zaman, işte böyle zor günlerde tanıştık. Aynı zamanda sizin bürokratik arkadaşınızla da tanıştık. Avrupa'da oturup hiç bir risk almadan, bizim düşünülebilecek her türlü sorumluluğu aynı zamanda üstlenmemizi istiyor ve tahrik ediyordu.

Bakın bu arkadaşınızla birlikte Bekaa Vadisi'ne gittik. Fotoğraflar çektirdik. Fotoğrafları arkadan gönderdi. Birlikte gitmiştik, kendisi Almanya'da kalıordu ve ben Türkiye'ye döndüm, gönderdiği fotoğrafların hepsinde kendi yüzünü karalamıştı. Avrupa'da kalıyordu ve ben Türkiye'ye geliyordum ve Türkiyedeki polisten kendi yüzünü saklıyordu.

Ben Avrupa'dan bana açtıkları telefonlarda dünyanın sırlarını, telefonlarımın dinlendiğini söylememe karşın , telefona yazdırıp ve bana bile Avrupa'daki ev telefon numarasını vermeyen "yoldaşlar" ile yürüdüm. Avrupa'daki evinin telefonunu polisin eline geçmemesi için benden gizleyebiliyor ve bana dünyanın bütün sırlarını, telefonlan, söyleyebiliyordu.

Her halde bunları bilmediğimi düşünmezsiniz.

Sizlerle böyle bir zamanda dost olduk. O zamanları geride bıraktık. O zamanlarda yaptıklarımızın hiç birisinden pişman değiliz. Geldiğimiz yeri mucize olarak görüyoruz ve "şükrediyoruz". Olumsuzluk yokmuşdu ve biz bunları görmüyormuyuz? Acı ile karışık bir gülüşle hatırlıyoruz. Bir büyük kategori olarak şöyle bakıyoruz: Biz bizimle mücadele edenlere hem umut, hem enerji ve ne yazık, çok zamanda kompleks verdik. Sol geçmişim var değil, denize düşenin yılana sarılması gibi sarıldık; haberimiz yok, beni Lenin'e benziyorlar, kendisini Trotsky'i benzetiyormuş, kimsenin haberleri yok. Bir görevle Güney'e gönderdik, bir panel için gittiğimde ben de gördüm, giyinişini, gözlerini, bir gözlük almış gözlüğünü, hep Trotskiy'e benzetmiş ve önüne gelen kadın arkadaşımıza saldırıyormuş; arkadaşlarımız bunun Trotskiy olduğundan haberli olmadıkları için şaşırmışlar ve hep kaçmışlar. Skandaldır.

Pek çok kompleks verdik. Yükseldiler veya kaybettiklerinin tümünü çok kısa zamanda bizimle yeniden elde edeceklerini sandılar.Bunlara "azap" diyorum; "azap" kadınlar aramıza katıldı. Yaşamlarında yok olanların tamamını, görkemi, yükselmeyi, cinselliği, güveni ve hepsini kısa zamanda bizde bulacaklarını sandılar. Bir ara iş-yapar da oldular. ilk sıkıntılarda şizofrenik haykırışlarla sağa ve sola ve bu arada bize saldırarak gittiler. Tekrar geldiler. Gittiler.

Çok iyi tanıdığınız bir erkek arkadaşımızın akıl hastahanesine yatırıldığını duydum. "Erotman" kadınlar çıktı; hastahaneye yatmalarının gerektiğini söylüyorlar.

Bu tür sorunlara biz başka türlü bakıyoruz. Bir kez bizimle bir kaç basamak merdiven çıkıyorlar, ancak çıkmayı sürdürümeyecekleri zaman, hem çıktıkları en son basamakta ve hem de ilk başladıkları basamakta durmaları mümkün olmuyor. Tam bir dejenerasyonu yaşıyorlar. Rejenerasyon için geldikleri yerde tam bir çöküntüye kapılıyorlar.

Sözler doktorsunuz. Ancak burada yaşam bu tür olgulara bizlerin çok daha ciddi bakmamızı zorluyor. Bir: Politik yanını görüyoruz. İki: Polisle ilgili bir yanı üzerinde duruyoruz. Üç: Tabii sağlıkları için elimizden geleni yapmayı düşünüyoruz. Çok zaman öyle bir çöküntünün içine giriyorlar ki, hem elimizden çok az geliyor ve hem de bizde sağlıklı katkıda bulunmak için hiç bir istek bırakmıyorlar.

Ancak bunlar da olmasa buraya gelemezdik.

Örgütlülük mü? Bunu fetiş haline getirmemek gerekiyor. Bir: Bizim hep böyle bir isteğimiz ve kararlılığımız oldu. İki: Sanıldığı kadar zor değildir. Üç: PKK, dünya gericiliğinin "eylülist zaferinin" sınırlarını ortaya koydu. Enflasyonu, işsizliği, soygunculuğu bir kenara bırakacak olursak T.C. sadece ve sadece PKK önünde iktidarının sonsuz olmadığını gördü. PKK, Türkiye yönetenlerine büyük umutlu döneme girdikleri zaman, umut kırıcı oldu. Biz halklarımızın umutlarının tam kırıldığı bir zamanda, halklarımıza umut olmaya çalıştık. Sürekliliği savunduk. Sosyalizmi savunduk. Bize bunun onuru yetiyor.

Sonuç nedir? Bu topraklarda sosyalizm düşüncesi ölmediyse, gelecek aşkı canlı kalabildiyse bunda payımızın olduğunu düşünüyoruz. Toplum da böyle bir kabülün içinde görünüyor.

Mücadele bitti mi? Mücadele hiç bir zaman bitmiyor. TKP tradisyonunun bir türlü anlamak istemediği bir nokta var; her mücadele aynı zamanda iç mücadeledir. Hedefe yaklaşırken içinde de arınma oluyor.

Şimdi "Gündem" olarak devam eden yayın ortadadır. 1989 yılında bu proje doğduğundan beri içinde olanlardan bugüne kalan, birisi Almanya'da olmak üzere iki kişi var. İkincisi benim; çok zigzaglardan sonra buraya gelmiştir. "Gündem", bugün dünden çok iyidir. İlk kez "yabancı uzman" kullanmadan, kendi devrimci kadrolarıyla çıkıyor. Bir kısmı ayrıldı, bir kısmı devrim yolunda kendi yayınlarına döndü, bir kısmı bıraktı, bir kısmı Aydınlık'a geçti; hala içinde kendi yabancı unsurlar barındırıyor. Ancak çok daha azdır.

Bakın, biz ve bu arada ben, bir yeni biçemi oturtmaya çalışıyoruz. Ragıp Zarakolu, birinci Gündem'de ve ben Ülke'de yazarken, benim Mehdi Zana'nın geri yazısına yazdığım "Fa" başlıklı yazıya cevap vermiş; oldukça geri bir çizgide bir cevap olduğunu işittim. Dev Yol ile TKP'nin bir simetri oluşturduğunu, ikisinin de geri ve ilk basamak hareketleri olduğunu Tezler'de yazdım; hala oradadır. İsim vermemiş, yazdıklarını okumuyorum. Şimdi aynı gazetedeyiz, bu kez, adımı da söyleyerek benim yazılarımı eleştirmiş; okuyucularımdan işittim. okumuyorum. Ankara ve İzmer'de, işittim, Ragıp'a "kibarcık" adını takmışlar, ben yetmişli yıllarda, Yürüyüş'te başyazı yazdığımda TKP kaynaklarından benzer mektuplar geliyordu. Gazetemizin yayın kurulu, yazıyı sonradan okumuş ve birisi "ya Yalçın Hoca cevap verirse" diyerek çok kaygılanmış. Ferda, "hiç bana sormadan, Yalçın Ağabey cevap vermez" demiş; cevap vermeyi aklıma bile getirmedim.

Biz savaşımızı yapıyoruz. Benim bunlara ayıracak zamanım yoktur. Benim çok önem verdiğim arkadaşlarım yazmamı istiyor ve ben yazıyorum. Yazmamı istemedikleri zaman, yazmayı bırakırım.

Değindiğimiz arkadaşımız Avrupa'daki sözlerini de böyle anlamanız gerekiyor. Siz benim burada duymadığımı sanıyorsunuz! Bir noktayı bilin: Ben Apo Kardeşim ile görüştüm, döndüm hücreye kondum, çıktım, Avrupa'dan geçmiş olsun telefonu aldım, izlenimlerimi yazmamın iyi olucağı sözünü işittim ve "Apo'yu Güzelleşmiş Gördüm" başlıklı izlenimimi yazdım. Gündem'e girmedi. Ben "ne yapıyorsunuz?" diye sesimi yükseltince girdi. Gündem kapatıldıktan sonra Ferda, bu izienimimi bulmuş, tam bir sansürcü kalemiyle her tarafı çizilmiş; durum budur. Sanıyorum, şimdi arşivdedir

Bir: Her mücadelenin sağ ve sol kanatları vardır. Kürdistan Devrimi'nde bilenmiş sol kadrolar çoğaldıkça, işi üzerlerine aldıkça, sağ kadrolann rolü azalıyor.

İki: Bugünkü Gündem'in eksiklikleri olabilir. Ancak ben Kürdistan gazetesi olduğu düşüncesine katılmıyorum. Şimdiye kadar hiç bir gazete, Cumhuriyet, demokrat, Politika, Vatan, sayfalarını, böylesine koşulsuz, sansürsüz bir biçimde Türkiye Devrimi'nin kalemlerine açmamıştır. Aydınlık, tam karşıtı olmuştur.

Üç: Bizim yolumuz devrim yoludur ve kalemimiz devrim içindir. Devrim yolu olunca, bizi sevmeyen türkler de Kürtler de vardır ve bunu doğal bulmak gerekiyor.

Dört: Duyduklarınız, duyduklarımızdır. Geride kalıyor.

Beş: Bir süre sonra, bir gazetemiz daha olabilir ve olmalıdır. Ancak Ülke ve Gündem'in hem yol açıcı ve hem de kadro yetiştirici rolü hiç unutulmayacaktır

Gündemciler, ne yazık, kendileri öğrenmeden, öğretmek zorundalar.

"Biz" yolumuza böyle bakıyoruz. "31 Aralık 1992" itibariyle bir tarih çiziyoruz.

Pratikte değil teori planında şimdi hala oradayız. Artık bu azaplarla bir daha yürümeye ne ihtiyacımız var ve nede yürüyebiliriz. Artık böyleleri olmayacak.

Bu güne kadar yapılanlara bakışımız bir sayı sorunu değildir. Bir nitelik sorunudur.

Biz nitelik olduk ve bunu Türkiye aydını adına yaptığımızı düşünüyoruz. Türkiye aydın tarihinin iyi damarının 1980 yıllarındaki dinamizmi olmaya çalıştık ve daha da ileri götürmeye çabaladık.

1980 ve 1990 yılları başındaki Türkiye aydını biziz.

Tarihin de bize öyle bakacağını sanıyorum.

Bundan sonra daha çok, ancak çok daha saf olmak durumundayız.

Başlangıç sayısı önemli değildir. Saf ve bilenmiş olanların sayısının artması önemlidir.

Bir sayım yaptığımda, ne yazık, Avrupa'yı, pratikte, saymıyorum.

Canlandırınız.

Avrupa'ya gelmeye hazırlanırken sizlere de politik arkadaşlıktan daha çok sevgili dostlarım olarak bakıyorum.

Sizlerin de, çocukların da, gözlerinden öpüyorum. Görüşmek üzere sevgiler...

AYASOFYA'DA GECEKONDULAR ÇANKAYA'DA KÖYLÜLER

Hasip Akgül

Ayasofya, her göreni etkileyen muhteşem bir yapıdır.

Bizans yapısı olduğu söyleniyor, yazılıyor. Ancak bana göre insanlığın ortak yapıtlarından, ortak güzelliklerinden biridir. Çünkü Bizans'dan sonra onlarca usta tekrar onarıyor, onlarca mimar bir sürü ek tasarlıyor ve binlerce çalışan tekrar tekrar terlerini sürüyor Ayasofya'ya.

Bütün bunların dışında Ayasofya'da başka bir şey beni etkiledi. Rampalı taş yoldan üst galeriye tırmandım. Duvarlarda yaldızlı mozaiklerden yapılmış İsa, Meryem ve imparator betimlemeleri... işte o anda çarpıldım. Salonun sağdaki duvarında ortada İsa'yı, Meryem ve Vaftizci Yahya ile birlikte gösteren mozaiğin önünde tahtadan derme çatma yapılmış bir kulübe. Üstelik içinde gazete ilavesi olduğu belli olan bir Türk bayrağı yanında da Galatasaray posteri. Masanın üzerindeki kararmış alimünyum çaydanlık ve usul usul bir Kırşehir türküsünün nağmelerini yayan cep radyo yine bu küçük gecekondunun aksesuarlarıydılar. Çarpıldığım buydu.

Ayasofya'nın içinde yüzlerce yıl öncesine gitmişken birden ışık hızıyla tarihin labirentlerinden bugüne geri geldim.

Renkli mermerler, tonozlar, sütunlar, rampalar, kubbedeki ışıklandırma, duvarlardaki mozaikler, sonradan Osmanlıların eklediği tahtadan Allah yazıları, duvardaki İsa'nın hülyalı bakışları... Bir anda bunların çekim gücü bitti. Büyü bozuldu. Şimdi karşımda başka bir çift göz var. Uyarıya kadar kapalı bir boş bakışlı bekçi ve bu tuhaf kulübe, acaba bir yabancılaştırma efekti olarak mı kondu buraya? Bizantian bir yerde T.C. Kültür Bakanlığı Brechtien bir espri yapmış olabilir mi? Hayır hayır... İyi ama buna bir açıklama bulamazsam şu hoş kubbenin altında hiç de hoş olmayan bir "Hass...tir" çekeceğim... Kesinlikle bir yabancılaştırma efekti falan olamaz, şaçmalama. Peki, eşek şakası olabilir mi? Ona benziyor ama o da değil!!

Değil, çünkü oradan çıkıp Topkapı Sarayı'na gittim ve Hırka-i Saadet bölümünde bir başka bekçiyi bu defa tetris oynarken yakaladım. Peygamber efendimizin kılı önündeki uzun kuyruğun taşkın hareketleri hatta ellerini cama sürmeleri umrunda bile değildi bekçinin. O bir rekor kırmak üzereydi.

Bu defa değişik düşünmeyi denedim. Empati kurmak, biraz da onların cephesinden bakmak lazım. Olayı bu dekorlarla onların konumları arasındaki çelişkiden yararlanarak iyice mizahlaştırmak ve onları küçümsemek mümkün.

Düşünsene dedim kendime, sabah evden işe gidiyorlar ve birkaç yüzyıl öncesi; işten çıkıp eve gitmeleri birkaç yüzyıl.. Ne kadar yorucu. Tarih misin, tarihi eser bekçisi mi belli değil.

Böyle düşününce biraz rahatladım.

Metin AŞIK — AÇIK PENCERE

Tel: 315 [illegible] Faks: 319 [illegible] MİLLİYET [illegible]

Köylüleri niçin öldürmeli?

Sırrı Erbay "Şiir kuşağı" nın genç ve yetenekli temsilcilerinden... Son kitabına ait "Ayrılıklar ve Kederler"... Gerçekten yerinden ve etapta Erbay'ın "Köylüleri niçin öldürmeliyiz" adlı hiç şiir da var ki, mutlaka okumalı... Hayli umursan şiirlerinde bazı dizelerini yayınlayabiliyorum... Tamam köylüler

Köylüleri niçin öldürmeliyiz?
Çünkü onlar ağaçlarla konuşurlar
Leylaçan bir dondurma kırıp
Kırmızı dovenler gibi kırılır
Çakıl dizerler gibi ürkür
Kuyularda ölümsek yaparlar
Ağrılı sözler ve hamsadan
Inanırlar ve Kızılyıldız yıldızı söylerler.
Yıldızlar pasa da
Yüksek dağlarınak gibi bir Allahtan vardır.
Kırmızı halde bir ve herkesle sıfırdır.
Yağmur, rüzgar ve güneş
Bir gün olsun elinden eksilmiş gelmeden
Dağınıkçadır
Ve bitkilerin kırılarına sürekli
Toprakların büyümeye çalışmaz

***

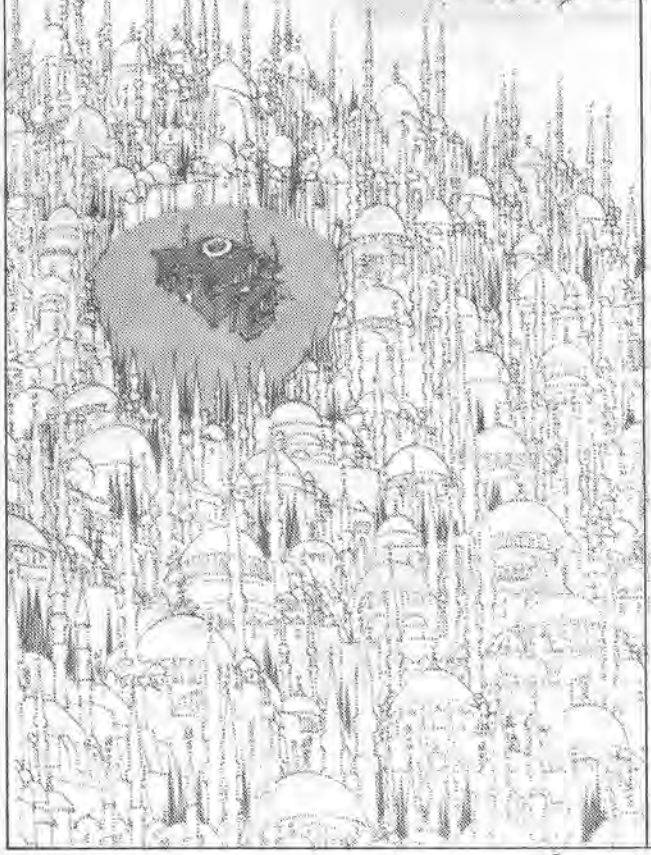
Köylüleri niçin öldürmeliyiz?
Çünkü onlar kanlarını dökerler
Sedefden loşu yumuşak değildir
Onlarda ürküntüyü, yerde zam kesilmez...
Dizeler okunur ve hitabında
Ancak kendileri uçurtlarla varsı çıkarlar
Aşma taşı pınar olsa da köylerinde
Temiz giyinmez ve her zamanın
Bir köşe kasada gezerler
Çocuklarını ço yetiştirmezler
Eskimede kitap, müzik ve resim yoktur
Bir gün olsun dişlerini fırçalamaz
Ve şakaklarını ancak yıkanırken okundu

***

Köylüleri niçin öldürmeliyiz?
Çünkü onlar yarınç paniye ço verirler
Kendilerinden dalında dişi olup
Tuhaf bir şekilde bağlarında inanırlar
Derler, kapı dalan, pahlıa bozru ve tas
Ismetin
Dayıdan sonlar ve en çok ona hile yaparlar.
Yıldızlar asserdo subay dövecek kadar
Ama bir memur karşısında - bu da birdir
Evlim kanı kalırlar
Erbayan dannde bugday ve pürre fiyatlarını tanırlar
Dami duran, kalıan ve da bir ağaç gövdesi ayıklarlar
Onbir ay gökyüzünden bernasıl bakarlar
Dinlerinde ahret kırlasını çıkıtlar
Ama bir kadanı topıalarından
Memleketi gördeck kadar biçarıdırlar
Hamnen kadarıktan sonra yıkırlar bir kez
Şeme gidenen.

***

Köylüleri niçin öldürmeliyiz?
Çünkü onlar iş görünüm uyanır
Yan geceleri vıkıtara çalarak
Bastan dünyaları ürkenmek gibi tanınan
Kıldır
Gösterinti, tamanda yağmur yağarsa
Ve yaz güneşin alaşkın varlıkı sevdiler,
Hayal gücünü kıtır ve hiçbir yerliğe
-Bu verim yıkısa bir tonum bile olsa
Sonmıdanı görmeden inanmazlar.
Dünyanın gelişmesinde bir kalkan yoktur.
Kıtlık duskondıdıdıar amansız derecesiz
Bir ölcenle geleceği
Kaçıcak kıpınlarının şoteğı olmıdadır.
Ve birer tavşa parçası gibi durular ar gıdıdıdan
Zamanın dorn ırmakları ardında...
KÖYLÜLERİ SÖYLEYİN NASIL... NASIL KURTARALIM?



Demirel'in şiir eleştirisi

Cumhurbaşkanlığı Başdanışmanı Ömer Turkan imzalı bir mektup "Cumhurbaşkanı Sayın Süleyman Demirel Milliyet Gazetesinden köylerle ilgili bir şiir okmuştular. Bu meyanda, 27 Şubat tarihi kısasında yayınlanan Şair Sırrı Erbay 'a ait - Köylüleri niçin öldürmeliyiz - isimli şiir de dikkate çekmişlerdir" diye başlıyor.

Cumhurbaşkanı Demirel, şiir eleştirmeleri yayınlanınca "sosyal mecraya intikal ettiler!" diye dalmıştır ve bir takım yanlış mülahazalara yol açabileceği görüşüyle bir açıklama hazırlamış. Açıklamayı bitiriyorum...

"Aşağıda yayınlanan ve köylülüğü konu alan Şükrü Erbay 'a ait şiir okudum. Köylülüğü ağır şartlar çerçevesinde sorun edilmesi şiirin çok kalmak bir yapıya sahip olduğu görülüyor. Şiirin, köylülüğü ağırlık görünüşünün, aslında inek bir ulaşılı, büyük parçan içerisinde değerlendirmeyi kaybettiği, ona tepeden bakmak duygusu yolunda bir yok gibi görün yanlış anlayışa sürüklediği kanısındayım. Bu konu hakkında, gerekliliği gibi daha bir anlayışa ulaşmayı, sadece düşünüm silbiriyle dikkate aldığında, köylülüğü zamadan da nada daha yorumlanabilecek ve artıkım yanlış anlayışlara yol açabilecek nitelikteyiz.

Bundan yüz Cumhuriyet, Büyük Atatürk'ün Anadolu'da koşulunun kim kesfetmesin, bu sayıda Anadolu köylülerinin tedaşmanın payınıdır ile kurtulmuştur. Bütün varlığıyla İngiliz devletlerine karşı çarpışırken adma vatanın esaretinden gitmeden tabiatı hamfinde da konderini azı vatana ataran köylümüz, bu şanlı harbe kadın-erkek, çocuk-yaşlılar, yaşlı-genç demeden bütün varlığına katılmıştır. Bütün, hesabıda çocuklarını kucaklayıp memnuf ve yerçeyiz etiğiğı pazağın Mahmutoğlu sırtında taşıyan köylü anneleri, yaşlı ninelerin ölüdlarını dinleyerek büyüdük.

1920li yılarda, nüfusumuzun yüzde 75'ini köylümüz ve çiftçimiz oluşturmaktaydı. Bugün bu oran yüzde 50 civarındadır. Binaenaleyh, nüfusumuzun yarısına çıkmanın bir vatandaş kitlesi anlamındadır. Bir ülke ki, dün ekiciydi şimdi bugün de bütün Türkiye'yi dış dünyaya inatçı olmayacak şekilde bırakmamıştır diyorlar.

Sofrasında bütün nimetler, elmaldan çekiye kadar onların ürünü ve el emeğinin ürünüdür. Bir kitle ki, nen yaşı Türkiye vermeye kalkmıştır. Hatırlıyorum ki, dün bugün de vatan savunmasında kılınan bedeli görevini genç yaşlarına sırayı ve hepsini kendi yapmıştır. Türkiye sadece ekiyorlar olmak nitelendirilecek köylülerine ve çiftçisine ancak minnettar olabilir. Nitekim, Büyük Atatürk, "Köylü milletin efendisidir" diyerek, Türkiye'nin bu hemsinin ifade etmiştir.

Kalkınmasına katılmamış ilen ülkelerde kesel kesinlik genel nufusa onlar kitlesinde rastlıyor. Fakat Türkiye de kısa zamanda kalkınmamıyacak bir mesele kalmıştır. Hedefimiz bugün ulaşamamızı mesken parkınıa, nitelen ve zengingin kavuşulmamıştır.

Türkiye davası, bir yanda köylü davası idi. Köylü ve köylüyü içinde bulendığı şıkıntıdan kurtarma davası idi. Yokluktan, cahıllıktan, gerisinden kurtarma davası idi.

Türkiye Cumhuriyeti'nin 70 senesi mücadelesinde, köy sanıe nebıgıu dağınıa çıkmış, okula, yoğa, kanal suyu, makine gübreye, kitabıa, telefona, radyo ve televizyona, sağlık hizmetlerine genel yaşlar kavuşmuş, ulaşılabilir hale gelmiş, dünyanın tekip etabiki durumna sahip olmuştur. "Şehirde ne varsa, köyde de olacaktır" mıcadelesine yapan bu dönemin eserı benim, Erşan Türk Köyleri ve köylü bugünkü nimadlarıdır nıdıanın kulmuşu bu kanıt bulunmaktadır. Nitekim, sanıdıdan dayıdır, şıdıyor bnemi bir kanıtı kıyısmıştır. Köylü, bırakıa tıl mıkanı ıapıa değildir, bu mıkanı kıaıadır.

Türkiye'nin dunıa dıanıı sıemen yatan bir dıdıı şey, mıcıhıp kıvıgı ıdıanıı edılmeyı, kıyıntılarıa mıdıanıı arasında yerken yurdumuzu dayınıı gıdıdıan bu ortamda bıe da köylü kendı ayrımına sıyımanın sebep olabıecek nıranıı en gıdıdıanlardan mıdıdı kıanmadan geçıdıdı. Onlarda adıdı dıdıen ile dıdıyan jıdıadı gıdıdıan sıdıanıı bir tıdıanda kıadıadıa dıanıanı arıadı, böyle bir ayrım nıdıa gıdıdıecek yıdıa cıdıgıan ve dıgıı yıdıecek yol açabıecek demıdıı Hıdıanıyanın paylaşamamıdıanıdıa bıgan dıdıdıanı ve sıvıdıanı ıdıanı.

Sayın Cumhurbaşkanımız onca işlerinde yoruldu. Bir cumhurbaşkanının çalışılmaması, şiirin yüzünden anlanmaması, kalemi alıp aşağımın geneşi dıarmadıkınız edınıı bıyıdıyınıı hoş bir gelıdıı. Devamı de yanıı...

Köylüler ve köylülük

Sırrı Erbay'ın "Köylüleri niçin öldürmeliyiz?" diye başlayıp "Köylüleri nasıl, nasıl kurtarabilirim?" dizesiyle bitirdiği şiire Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in getirdiği eleştiri yayınlandı. Sayın Demirel'in ilgilenip kaşeklarımızdan yıldırılmasa gün köylü kendi ayrımına yol açabilecek duyuncaklı durumlarda çok tavşıtlara katılmadığının sayınıdadır.

Acaba şiirin yazarı ne diyor?

Dün bize geçişg notta ulaşmadığınız ama şiiri büyük boğumyla okuduğunuz Sırrı Erbay şöyle diyor da:

- Ben köylünün ne ta ermesi önünde, ne kurtuluş savaşında büyük devrimlerinde ve ilkelerinde görmedikten geliyorum. Ancak köylünün su, elektrik, telefon vb. teknolojik olanaklara sahip olması çağdaş bakmaya ortamına gelmez. Onunla olan ilişkisi toplumsal ilişkilerinde ve yaşama biçimlerinde çağdaş düşünce, kültür, sanat ve kültürel dayanıma karşı tutum ve duruşunuzu görmemi engelliyor. Bunun kurumlarına ulaşmayı, zihniyet ve tutum olarak köylülük.

Şiiri dünya olarak nasıl ele bir şeyler söylemeye çalışıyor... Genç bir konu çok kısa ömür. Bu köylüler, ürününe ve yer kalmış dikkate çekiyorlar, her fırsatın da ancak köylülük ayrımı çerçevesinde bu dişi ustaca çalışma sağlanmış. Ancak bu dişi ustaca ilgi gel kalmıyık ertiyor. Temelsizlerin sevmem ama insanlığa yararlı hiç bir hamsel, tekniklik ustacun ve çalışmaların arasında köylülüğün ödüdüna su inıyorum. Tek tek ele almadıkınıa ebelte ve elan, iyi seylerle iyıı ürün bu insanlara, kendileri için da bir çıkarım çün bu yaşama biçiminden kurtarmalarını, çağdaş dağlarda dönemmalarını istiyorum. Kısaca, köylüyü "köylülükten kurtarmak" yerıdıdıne inanıyorum. Bu nasıl yapılır? Bu nun yanın siyasa, ekonomi ve kıdıum dıanıı alanınıı girer. Ben sadece şıdıı dıe nıdıanıı ile konumun üzerine eğmeyı düşünü...

EVRİ N

Evren, "Belirsiz ikiler olamaz" ilentiş... Doğrudur... Bestleyip bıyıntıkıan şeyin ne olup olmayacağını bilir elbet...

Peki bunu neden anlattım? Gerçekten yaşadığım bu kısa olayı Özgür Gündem gazetesini düşünürken anımsamam niye?

Gündem tarihi bir yapıdır. Kürt kurtuluş mücadelesinin yarattığı görkemli yapılardandır. Giderek diğer halkların da sesi olmuştur. Diğer halkların da bu yapıya katkıları olmuştur. Türkiye'nin tek devrimci günlük gazetesidir. Yedi şehidi, iki "kayıp"ı, onlarca tutuklusu, yüzlerce dahası, milyarlarca para cezası vardır. Bize göre eksiklikleri çoktur ama onun bu hali bile düzen için MGK toplantılarında en çok konuşulan en çok korkulan bir kurum olmasını engellememektedir. Özgür Gündem, düzen için büyük bir tehdit ve çözüldüğü bir elek. Onun tarihsel ve politik mimarisini tasarlayanlar hayranlık uyandıran bir yetenek ortaya koymuşlardır.

Ancak bu görkemli gazeteyi olurken bazı bekçi kulubelerinin oradaki şaşırtıcı varoluşlarıyla karşılaşıyoruz. Hem sürekli Kürtlükten bahsedip, beş vakit kemalizme küfredeceksin hem de Ruhi Su'nun ölüm ve doğum günlerini kaçırmayıp övgüler düzeceksin. Hem Ahmed Arif'i incelemeyeceksin hem de onun hakkında yüzeysel ve sahte anma yazıları yazacaksın. Hem sanat ve devrim gibi koca kitap yazılıp içine koca bir ömür konulacak konu seçeceksin hem de sayfa numarası vermeden dört kaynaktan neresi alıntı neresi çalıntı belli olmayan üstelik bütününden hiçbir şey anlaşılmayan "yazı dizisi" yapacaksın. Hem bir paragrafta dergi tanıtmaya çalışacaksın hem de bütün kompleksini aptalca birkaç bozuk cümleye sığdırmaya kalkacaksın.

Bu tarihsel gazetenin bazı sayfalarında tıpkı Ayasofya'daki bekçi ve kulübesi gibi, varolduğu yerle çelişkisinin farkında bile olmayan komik ve mazlum bazı bekçiler var.

Sayfa yöneticileri ve giderek diğer yöneticilikler böyle durumları görmek içindir. Derdini iyi ifade etmek, temiz bir dilbilgisi, hiç değilse asgari bir kültür ve hepsinden önemlisi "yazar" olmak için değil "içinde duyduğu için yazan" bir ruh... Bunlar yoksa ne Kürt olmak ne de mazlum olmak bir torpil olmamalı. Çünkü torpiller gazetenin aleyhine patlıyor sonunda.

* * *

Geçen sayımızda Şükrü Erbaş'ın beğendiğimiz bir şiirini yayınladık: "Köylüleri Niçin Öldürmeliyiz" Buna olumlu ve olumsuz tepkiler geldi. Melih Aşık Milliyet'teki köşesinde tekrar yayınladı. Süleyman Demirel de üzerine alınarak bir yanıt verme gereksinimi duydu. Bir şiire verilebilecek en saçma tepki maalesef şu cümlelerle ifade edildi: "Türkiye'nin bunca önemli sıkıntısı varken, her türlü soy, mezhep farklılığı istismar edilmeye, kışkırtılarak milletimiz arasında gerilim yaratılmaya gayret gösterilen bu ortamda bir de köylü kentli ayrımının doğmasına sebep olabilecek hareket ve düşüncelerden titizlikle kaçınılması gereğidir."

Köylülük ve gecekonduculuk bugün düzenin fideliğidir. Bunları okşayarak insana dair bir hayat kurmak mümkün değildir. Bunlara dayanarak düşünmek, politika üretmek Ayasofya'nın, Çankaya'nın içine yeni gecekondu ve tavuk kümesleri kurmak anlamına gelecektir.

* * *

Bu gecekondu meselesi önemlidir.

Burjuva politikacıları bunu her zaman malzeme olarak kullanmışlardır. Bazen bunun devrimci siyasetler tarafından da kullanılmaya çalışıldığını ne yazık görüyoruz. Son günlerde bir de basının tuhaf bir rejim dışı odak olarak gecekonduları göstermesi ve Refah'a ya da PKK'ye yataklık ettiğini iddia etmesi bana göre tam olarak görüntüye teslim olmak demek.

Çünkü bu görüntü '80 öncesi devrimcileri de aldatmıştır. İstanbul'daki 1 Mayıs mahalleleri, İzmir'deki Gültepe olayları solun gecekonduculuk ve fakirlik ede-biyatı üzerinden politika üretme çabalarıydı. 1 Mayıs mahallelerinde nöbet beklerken vurulan devrimci gençlerini, şimdi üçüncü dördüncü katları da çıkmış dünün gecekonducusu acaba hatırlamakta mıdır? Gecekondu, ezilmişlikten kurtulmanın çarpık bir mülk edinilerek olacağını sanan bir düzen kafasıdır.

O yüzden bu düzende gecekondular hep varolacaktır.

Her şehrin, her semtin, hatta her kurumun bir gecekondusu olacaktır. Mülkün ve torpilin belirlediği bir silsile olduğu sürece buna kuyruğundan yapışanlar hep olacaktır.

Yaşam, sonu görünmeyen uzun bir yolculuktur. Insansa, bu yolun cüce bir yolcusu. Kişinin çocukluğu-gençliği- yaşlılığı arasında çeşitli köprüler kurulmuştur. Böyle köprülerin bazıları düz, bazıları da engebelidir. Insanın "zama"nı, köprüleşmiştir. Insan denen varlık, bu köprülerden geçerken çok kez tökezlemiş, aşağılara yuvarlanmıştır; yine de bir tutamak aramış, yürümeye çalışmıştır. "Zaman"ın sert rüzgarlarına çarpılan kişi, acılarla, korkuların arasında sevinç dünyasını aramıştır...

Yaşam köprüleri, zıtlıklarla doludur. Zıtlıkların arasından kendine yaşam penceresi açabilen kişi, insanlığın ışığını bulmuş demektir...

Insanın izlekleri, tarihin çizgisinde yaşamış kütüğüne çakılmış büyük çivilerdir. Kişinin kendisine özgü olan bu çivileri, zaman kesitinde söküp atması da olası değildir...

Olanaksızlığın çukurunda debelenen insan, izleğinin sınırbaşlarında kendini yargılayabilmelidir. Yargılamayla birlikte başkalarına pay verirken kendi insanlığına da kavuşmuş demektir...

Kendisini, başkalarını, olayları, oluşumları yargılayabilen insan gerçek kişiliğine ermiş demektir. Yargının başka yüzü, eleştiridir. Eleştiri yöntemini kavrayamamış olanlar, bireyselliklerinin çıkmazında sırıtıp duranlardır. Onlar ki, kendi yaşamlarının özsuyunu yine kendileri kurutmaktadırlar...

Yaşam, diyalektik olguların senteziyle ilerilere gitmektedir. Bunları kavramayan insan, cücelikten, bunalımdan kurtulamayan, zamanın karanlığında çürümeye terkedilmiş demektir...

"Insan" olmamın gururu, bilimin ışıklarında yatmaktadır. Bunu görebilen kişi, mutluluğun merdivenlerine tırmanmış demektir... Tırmanırken de yaşamın pürüzlerine meydan okuyandır... Yeryüzü, insanın çırpınıp meydan okuduğu yerdir...

M.Ö.

ANILARIN IŞIĞINDA KİŞİLİĞİN OLUŞUMU

Körlüğün Eleştirisi

Mustafa ÖZ

YAŞAM KAPILARINI YOKLAYIŞ

Okul yollarında

İnsanoğlu, yaşamı boyunca "mutluluğu" aramış durmuştur... Bazılar,ı "mutluluk" bulunur; bazılan da "bulunmaz, dünyada mutluluk yoktur" demişler...

Oysa "mutluluk" denen şifa otu, beynimizde her an tomurcuk halindedir. Bu tomurcuk öyle bir çiçek açar ki, açmasıyla solması bir olur.. İnsanın mutluluğu, kendisinde doğup yine kendisinde öldüğü için bunun ayrıntısına varılması zordur. Kişinin iç diyalektiğinin sentezidir mutluluk denen haz...

Ben de ilk kez yaşadım dayanılmaz mutluluğu... Irgatlıktan yeni gelmiştim eve. Güneş, bir gelinin kapı aralığından baktığı gibi bakıyordu yeryüzüne. Bozdağ'ın ardına devrilmek üzereydi. "Elveda" diyenler (!) gibi, güneş de yeryüzüne "elveda" diyordu.

Birisi, elveda derken başka birisi de "merhaba" diyordu bana. Köyümüzün korucusu İzzettin, güneş batımında çıkageldi bizim eve. "Al sana bir kaat var hükümattan" dedi, elime uzattı resmi kağıdı, çekti gitti..

Heyecanla açtım, hükümetten gelen kağıdı. Gözlerimi gezdirdim satırlarına (dizim) üstünde. Yazıda, "24 Haziran 1994 günü, Gönen Köy Enstitüsünde bulunacaksınız" diy-

ordu. Birden şoke oldum. Taş gibi, olduğum yerde kaskatı kaldım. İçimdeki gülmekle ağlamak, birbirlerinin yollarını kestiler sanki.. Çok geçmedi aradan, birden bir çığlık attım evin içinde. Kollarımı kaldırdım, parmaklarımı çatlata çatlata bilinçsizce bir zeybek oynadım... Yerimde duramaz hale geldim, bir içeri bir dışarı girip - çıkıp duruyordum. Evimizde o anda benden başka kimseler yoktu. Ne yapacağımı bilemedim. İçimdeki duygular, fırtınalı denizin dalgaları gibi kabarıp kabarıp boğazıma tıkılıyordu. Az sonra "mutluluk" denen ateş bastırdı beni. Ateş, yüreğimi dağladıktan sonra da kükreyen duygularımın yerini, ılık bir meltem aldı. Ilıklık, sıcak sular gibi tenimin her yanına dağıldı, boşluk içinde yüzer gibi oldum...

Gündüzün verdiği yorgunluktan sonra duygularımın tutsaklandığı "haz" banyosunda yıkanır gibi oldum, kendimi sofadaki tahtaların üstüne attım...

Güneş çoktan gitmişti yöremizden. Az sonra da anam, kardeşlerim geldiler eve. Anam, yemek yapmaya hazırlanırken 'habari' onlara söyledim. Anam önce sevindi, sonra da üzülmeye başladı, " Sen gidersen aslan oğlum, biz ne yapacağız" diye sızlandı. Kardeşlerim de çok üzüldüler benim ayrılacağıma. O gün bizim de evde "şaşarmışlık" yaşandı...

İçimdeki sevinci, başkalarıyla paylaşmak istiyordum. Akşam yemeği yemeden evden çıktım, kahveye vardım. Bizim amcaoğlu, kağıt oynuyordu birisiyle. Ona, "hadi kalk biraz dolaşalım" dedim. O da, "oyun bitsin, otur bakalım" dedi. Ben oturmadım, onları da beklemedim. Bekleyecek sabrım yoktu zaten. Kahveden tek başıma çıktım, köyün altındaki bahçelerden geçtim, ekin tarlaları arasındaki ince yola düştüm. Ay da kalaylı sini gibi gökyüzüne çakılmıştı. O parlak ışıklarıyla yeryüzünün saçlarını okşuyordu.. Arpalar sararmaya başlamıştı. Ayışığında hepsi 'sarı' görünüyordu. Hiç rüzgarı fısıltısı yoktu o gece. Ay, geceyi yerinde durdurmuştu sanki.

Duygularım, hayallerim hep birbirlerini kovalıyorlardı. Neyi düşündüğüm belli değildi. Hayallerimden bir 'uç' yakalamaya çalışıyordum. En sonunda, "köy enstitüleri" ve "öğretmen" uçlarını yakaladım... Beş yıl okumak... Sonra bu köye öğretmen olarak gelmek... Öğretmenlik, hocalık... Öğretmen büyük insan... Ben de bu köyün en büyüğü olacağım... Büyük olunca da sözümü dinleteceğim.. Evet evet, beş yıl sonra öğretmen olarak bu köye dönüyorum... Para, ev , tarla... Hele düğün edenlerin tarlalarını ucuza almak var ya işte bu en büyük iş... Tarlaları çoğaltıp zengin olmak... Çeşmenin önündeki Osman'ın bahçesini satın alıp, onun içine kiremitli bir ev kondurmak.. Anam, benim yanımda buz gibi kiremitli evin içinde bir eli yağda, bir eli balda olacak... Zevzek değil, ağırbaşlı bir öğretmen.. Ciddi, hiç gülmeyen, az konuşan, sırlarından hiç uç vermeyen, tok sözlü. Konuşurken arada gözlüğünü düzelten büyük bir adam...

İyi ama bu beş yıl içinde anam ve kardeşlerim ne olacaklardı?.. On baş dönüm kırsal topraklarımız, onların karnlarını doyuracak mıydı?.. Şimdiye dek doyurmuş muydu?.. İşte işin bu yanı usuma düşünce hemen karamsarlığa giriyordum. Beş yıl sonra öğretmen olacağımı düşününce de iyimserlik denizine düşüyordum... İçimdeki aydınlıkla karanlığı çarpıştıra çarpıştıra gecenin yansını buldum. Eve geldim, yattım.

Üç-dört saat uyuduktan sonra sabah yine erkenden kalktım. Anamı da kaldırdım, yol azığımı hazırlattım. Çamaşırlarımı değiştirdim. Pantolon, gömlek, ayakkabı hepsi yamalıydı. Sadece kasketim kirliydi. O da yıkanmadığı için öyleydi. "Olsun varsın" dedim içimden.. Anam, çavdar ekmeğinin arasına iki kaşık kadar kese yoğurdu, suda pişmiş iki yumurta, iki patates koydu. Azık çıkınımı belime sardım. Anamın elini öptüm. Kardeşlerimle sarıldık birbirimize. Evden ayrıldım.

Köyden çıkarken gören olmadı beni bizim köylülerden. Yakınımızdaki köye doğru yollandım. O köyden de üç kız, beş erkek gideceklerdi Köy Enstitüsüne.

Güneş, dağların başını yalarken o köye girdim ben. Oradaki arkadaşlar hazırlanmamışlardı daha. Onları bekledim, çeşmenin başında. Az sonra dokuz öğrenci adayı ve onların bazılarının babaları, bazılarının da anaları eşekleriyle birlikte yollara düştük. Acıpayam'dan Burdur yönüne doğru gidiyorduk. Güneşin yakıcı ışıkları, tam karşımızdan geliyordu. Alnımı, gözlerimi kasketin gölgesinden birşey yapamıyordu ama burnumun ucunu yakıyordu kızgın güneş. Bazen burnum kaşınıyordu "yaksın" diyordum içimden "İsterse her yanımı dağlasın. Ölüm yok ya bunun ucunda.. Öğretmen olmak kolay mı?.." diye kendi kendime söyleniyordum... Bir aklım, evimizde, bir aklım da gideceğimiz okuldaydı. Hayallerim, bu iki uç arasında gidip-geliyordu. Yüksek gerilimli gelişgidişler, beni çok rahatsız ediyordu. Kafamın içi, allak-bullaktı... Yol arkadaşlarım, kendi aralarında birşeyler konuşuyorlardı ama ben hiç duymuyordum onların dediklerini.. Beynimin içindeki imgelerimin birisi yanıp, birisi sönüyordu. Yine bunlara kendimce yanıtlar arıyor, "çareler" buluyordum. Anamı ve kardeşlerimi düşününce biraz bu-

lanıklığa giriyordum ama yine de kendim, "Köy yerinde akıl gerekmiyor zaten. El ne yapıyorsa sen de onu yapacaksın. El nereye gidiyorsa sen de oraya gideceksin. Baktın el çifte mi gidiyor, sende. El oduna mı gidiyor, sen de... İşte köy yerinde en basit yaşama biçimi... Köy yerinde ekmek olduktan sonra, insan acından ölmez" deyip kendimi avutmaya çalışıyordum.

Yol arkadaşlarımın birisinin babası, çok güzel türküler söylüyordu. Kamil Amca bir uzun hava tutturdu mu ben uyuşup kalıyordum. Hem de hayallerimden kurtuluyordum. Bu kez de türkünün sözlerini kafamda incelliyordum. Sonra yine içime dönüyor, içimdeki olanlarla konuşuyordum sessizce.

Salda Gölü'nün kıyısından geçerken başka bir duygu seline kapıldım. Dağ başında bir deniz.. Yüzü mavi, kenarları beyaz... Sanki mavi gözlü bir gelini oturtmuşlar dağların başına. Gelin eteklerini salmış aşağılara, eteklerindeki beyazlıklar dantel olmuş gibi kıvrım kıvrım, her anı çevreliyor...

Akmayan, boşalmayan, hiç eksilmeyen büyük bir su... Nasıl oluyor bu?. Bilemiyorum... Deniz derin. Salda gölü de derinmiş. Mavi sularında yüzmek isteyen bilinçsiz insanları, ellerini-ayaklarını topariayıp hemen ortasına alıp yutuyormuş... Derinlikler bilinmiyor... İşte bu "bilinmeyenler" benim canımı sıkıyor...

Erle ovası sıcak. Yeni adı, Yeşilova. Yeşillik filan yok ama herşeyin tersini söylemek ne denli güzel?.. Yine de ovada anason tarlalarının yeşilliği, ağaç yeşilliğini aratmıyor...

O gün güneş battıktan sonra Burdur yakınlarındaki Yazıköy'e vardık. Yol arkadaşlarım, arpası yeni biçilmiş otlu bir tarla buldular, "burada sabahlayalım" dediler. Heybelerini, torbalarını eşeklerden indirdiler. Eşeklerini, tarlanın ortasına saldılar. Toplandılar bir yere, birlikte yemeklerini yediler. Ben de ayrı bir köşede belimden çıkınımı çıkardım, kuruyan ekmekleri, kalan katıkları yine ay ışığında yedim. Arkadaşlar, yanlarına kilim, çuval gibi birşeyler almışlar. Kilimleri alt-üst ederek toprağın üstüne uzandılar. Ben, müthiş yorgundum. Sabahın alaca karanlığından, akşamın zifiri karanlığına dek ayaktaydım. Öteki arkadaşların eşekleri olduğundan onlar sırayla eşeklerine biniyorlar, biraz dinleniyorlardı. Ama ben, öyle değildim, yorgunluktan çok bitkindim.. Oturduğum yerde uyuyup kalacaktım. Tarlanın bir köşesindeki arpa yığınını gördüm, gittim yığının ortasına gömüldüm yattım..

Sabahleyin kalktığımda her yanım kaşınıyordu. Arpa tozları yakmış her yanımı. Elimi-yüzümü yıkadım arktaki sudan.. Ama kaşıntılar geçmedi. Kaşıntıların geçmesini de istemedim 1010 kusu. Hayallerim beni yorduğundan, başka yerimle uğraşarak, onlardan kurtulmak istiyordum. Kaşıntı, beni ısıran hayallerime 'ilaç'tı sanki.. -Saptırma-..

Yollarda yürümek hele hiç dinlenmeden yürümek ne denli zormuş... Yollar uzun. İnsanın bacakları kısa... Uzunla kısanın çıkmazı.. Bu ayrı. Demek ki her kişi, kendi yolunu kendisi yürüyor.. Ben de kendim yürüdüm yolumu... Şimdiki bu yollardaki düşündüklerim, dar bir kutunun içinde. Ama beş yıl sonra yine bu yollardan geçerken yine aynı dar düşüncelerin içinde mi olacağım?.. Şimdiki gördüğüm ekin tarlalarını, ark sularını, arpaları aynı mı göreceğim acaba?.. Yolculuğum yine aynı kişilerle mi olur?.. Tüm bu soruların ayrıntısını şimdiden düşünmek, bulmak çok zor. Ama şu kadarcığına aklım eriyor: Beş yıl sonra bu yollardan geçecek olan ben, şimdiki geçen ben olmayacağım mutlaka.. O günkü ben, bugünkü ben olamıyacağıma göre, gelecekteki hayallerim, bu[illegible] ülerden daha kapsamlı olacaktır sanıyorum..

İnsan-zaman denkleminin sonuçları hep aynı değildir. Zaman da yollar kadar uzundur. Ancak insanın beyni bu uzunluklara bir yerde ulaşabilir.. Bu da sadece kavramsallıkta kalır...

İçerik yönünden konuyu ele alacak olursak, insanın içinde bir şey bulunmaz. Ama zamanın içinde, herşey vardır: Kötülükler, hainlikler, acı-tatlı anlar, gözyaşları, korkular... Hele ölüm, zamanın en büyük gerçeği ama, acıların da en büyüğüdür...

Düşünceyi bırakıp açıklığa gelelim: Burdur Gölü'nün kıyısından da yürüyerek geçtim. Ama bu göl, Salda gölü kadar güzel değil.. Burada öyle hava öyle kuşlar yok.. Burdur, Baladız derken Gönen göründü. Tınas dağının eteğine, koyu yeşillikler içerisine gömülmüş. Sinip duruyor...

Göller, dağlar, yamaçlar, ağaçlar, taş-toprak, onları kavuran güneş. Bunlar arasında debelenen insanoğlu... Ne yapacağı, nereye gideceği belirsiz bir varlık...

Bu karmaşık doğanın güzel olduğunu o yaşımda anlayamadım. Güneşin yakışına, yolların tozuna, taşına, insanların oradan oraya bağırışına hep kızdım. Ama bu kızışıma kimseler tanık olmadı. Kendi içimdeki yaraları kendim açtım, acısını yine kendim duydum...

Kışinin çıkmazı da burada mı yoksa?..

İnsan, doğanın bir parçası. Başka bir söylemle, yürüyen, sallanan bir başka bölüntüsü insan. Kımıldamayla kımıldamayanın çelişkisi mi kişiyi yeyip bitiren?..

Devinen, devinemeyen... 'Oluyan', 'oluşamayan'... Varlıklar arasındaki savaş mı yoksa?.. Yani insan-doğa çatışması... Bunun diyalektik bir bağla insanın üstünlüğünü mü gösteriyor?.. Elbette insanın üstünlüğü, emeğinin gereğidir. Doğa-emek diyalektiği, insanın uygarlık çizgisini belirlemiştir.

İnsana, ilk doyulmayan sevgi, bitmeyen estetik, doğadan geçmiş olmalı... Sevgi, yeryüzünün tükenmeyen kanı. Buna bakarak sevginin sonsuzluğuna inanıyorum. Ama bunu o yaşımda nasıl anlayayım ben?..

Burdur'dan Gönen'e dek uzanan eğri büğrü tozlu yollarda, at arabaları, kağnılar, eşeklerine binmiş insanların kimisi o yana, kimisi bu yana gelip-gidiyorlardı. Arabalarda biçilmiş ekinler, bağ aralarından yolunmuş otlar görülüyordu.

Gönen ovası, dümdüz. Tarlalar, insanlarla dolu. Çoğunluğu ekin biçiyor insanların. Hem de sanki tarlanndan ekinlerini başka birileri alıp kaçacakmış gibi hızlı hızlı inip-kalkıyorlardı. Belki de akşamın yaklaştığından işlerini çabuklaştırmak istiyorlardı.

Güneş, Burdur Gölü'nün üstüne sallandı. Bizim arkamızda kaldığından sıcaklığı da geçti üstümüzden. Gökyüzüne yükselen toz bulutu sarıya boyanmış gibiydi.

Gönen köyüne yaklaştıkça, içimde birşeyler kaynıyor, beni canlandırıyordu. O denli yorgun olmama karşın iyice dirilmiştim. İçim, içime sığmıyordu. İki gün boyunca yanımdakilerle hiç konuşmayan ben, şimdi onlara söz atıyor, şakalar yapıyordum. "Hadi hadi öğretmen oldunuz gayri. Bundan sonra sizin önünüzde durulmaz" gibi ipe sapa gelmez şeyler söylüyordum. Tarlalardaki, yollardaki tozlu insanlar gözüme çok güzel görünüyordu.

Köye - okula yaklaştıkça içimdeki kuş, kanat çırpıp duruyordu ve beni hep dürtüyordu. Ben de içimdeki gagalayan kuşa uyarak, "hadi çabuk hadi çabuk" diyordum kendi kendime.

Akşam ile ikindinin arasında vardık Gönen Köy Enstitüsü'ne.

GELECEK SAYIDA

Bir Başka Dünya - Köy Enstitüsü.

ÜLKEMİZDE EN ÇOK KÖYLÜ YETİŞİR

Oğuz Atay

Ülkemizin dört bir yanı, köylülerle çevrilidir. Köylülerle çevrili ülkemizde birçok ürün yetişir. Çeşitli iklimlerin kaynaştığı ülkemizin Akdeniz bölgesinde bölgelerde ormanlar yetişir, pirinç yetişir. Ayrıca, bir de güneşi olan bölgelerde meyva yetişir. Ülkemizde, eski çağlardan beri birçok medeniyet yetişmiştir; ülkemiz, birbirine benzemeyen birçok medeniyetin beşiği olmuştur. Bu beşikte birçok yerinde, buğday yetişir. Fakat, ülkemizde en çok yetişen köylüdür. Köylü, bütün iklimlerde yetişir. Köylünün yetişmesi için, çok emek vermeğe ihtiyaç yoktur. Köylü bozkırda yetişir, yaylada yetişir, ormanda yetişir, dağda yetişir, kurak iklimde yetişir, ovada yetişir, sulak iklimde yetişir. Çabuk büyür, erken meyva verir. Kendi kendine yetişir, kendi kendine meyva verir. Biz köylüleri çok severiz. Şehre gelirlerse onlardan kapıcı ve amele yaparız. Satırbaşı. Ülkemizde dağ vardır, ova vardır, akarsu vardır, yeşil düzlükler ve kahverengi yükseltiler vardır. Bu görünüşüyle ülkemiz, ilk bakışta, başka ülkelere benzer. Bu bakış, kuş bakışıdır. İlkbaharda ülkemiz yeşillenir; sonbaharda, eski bir harita gibi sararır, solar.

Ülkemizde tarım ürünleri yetişir. Kuru üzüm ve incir yetişir. Önce ıslak yemişler yetiştiririz. İngiltere'ye göndeririz, onlar de bize gerçek gönderirler. Gerçek tohumları gönderirler. Biz, o gerçeklerden, kendimize göre gerçekler yetiştirmeğe çalışırız. Son yıllarda, kuru üzüm ve incirin yanısıra köylü de göndermeğe başlamışızdır. Bu köylüleri, önce şehirlerde biraz yetiştiririz; tam olgunlaşmadan (yolda bozulmasınlar diye) başka ülkelere göndeririz. Onlar da bize döviz gönderirler. Hülk müziği göndeririz; şoför plağı gönderirler, aranjman gönderirler. Azgelişmiş ülke göndeririz; yardım gönderirler. Zelzele, toprak kayması, sel felaketi haberleri göndeririz; çadır ve heyet zorlukla yetiştirdiğimiz değerler göndeririz; dış ülkelerde çalışan yabancılar istatistiği gönderirler. Gerçek insanlarımızı göndeririz; bize ordan mektup gönderirler."

üşüyorsun kadim...

üşüyorsun
kadim üzüntüler içinden
yeraltı suların geçer, bir tek ses yoktur
kardeşlerin ve imlerin arasından sana ulaşan
suların yeşil ceviz kokusu

suyla örtüşüyor adın
çatırdayan kaburgaları arasından zamanın
unutuş, şavkıyan yekpare ışık
sırlar ve uçurumlar arasında
düşlerinden arta kalan akasya
utangaç omuzlarında yeniden üşüyor

kiremitlerde serçe ölüleri
diri olan tek serçede gözlerin

başını yastığına koydun
sarı saçlarında bir iblis de koydu başını
üşümelerine
eflatun kazaklarını kokladı
ıssızlık uvertürü
eğildi yüzüne saçların
gözlerine sevgi ısmarladı

sözler çaldı kapını
tımarhane menüsü sözler
kaçık bir keman da çaldı kapını
tramvaylar, lunaparklar arasında
sevimsiz bir çocuk oluverseydin o da çalardı

ölümlü bir çigan notası duvarlarında
önce sana değdi, kaldıysa sevinçlerin, süpürdü
cebri icra olup zorba, tırmaladı kapını
mağrur aşk dilencileri
laf olsun diye artık sabahları
çay yerine siyanür içmeliydin

kuşlar kalktı çatı arasından ruhunun
kaldıysa kanatları, yeşil yerlerine de
yeni bir Sahra boyayacaklardı
üşüyorsun kadim üzüntüler içinden
utangaç omuzların da üşüyor

mahmut tuncay çelenk

EDEBİYAT ELEŞTİRMENLİĞİ : PİS BİR İŞ

Hüsameddin Çelikkaya

Tartışma giderek yoğunlaşıyor. Kimin ne dediği, neyi eleştirdiği belirginleşiyor. Evrenşellik, nesnellik ve birlik iddiaları meşru zeminlerini hızla yitiriyorlar. Tartışma artık, sözcüklerin ve kavramların 'işaret ettikleri', 'dile getirdikleri' anlam ya da bilgi yanılsamasına karşı bir tepkiyi üretiyor, üretti. Bu dilin tarihinde ilk kez, onun meşru temeline, 'temsil' nosyonuna yönelik kuşku ve sorgulama süreçlerini başlattı.

Üç noktada, sözcük ve kavramların bir 'şey'i temsil etmedikleri iddiası var. Burada sözcükler birer sıfır. Sıfırların biraraya geliş, dizilliş, bağlanış, düzenleniş (cümle) rejimi ise bir zincir (discourse) oluşturuyor. İşte dilin toplumsalı ürettiği ya da toplumsala dönüştüğü nokta burası. Toplumsal söylemseldir iddiasının temeli. Zincir katı, kısıtlayıcı, hapsedici iktidan üretiyor, üretti de. 'En iyi ağız tıkacı resmi dildir' diyor Stanislav Lec. Ben bunun modern içinde bilim dili olduğunu, burada rafine edilerek meşrulaştığını söylüyorum. Hukuka, politikaya, medyaya düzen veren (iktidar düzenleyen) anlatım biçiminden sözediyorum, beşeri bilimlerden ya da daha doğru bir deyişle tüm bir metafizikten sözediyorum. Bu noktada tepki, örneğin Wittgenstein ile başlıyor, sessizlik. Bu bir protesto idi, sonradan anlaşıldı. Oysa daha önceleri Diyojen de suskundu, konuşmuyordu ve insanlar onu bir skandalı izler gibi izledi, bugün de öyle izliyor. Gündüz gözüyle fener yakıp 'adem' aramak de neyin nesi oluyordu? Gandhi, haftada bir gün konuşmazmış, neden acaba? Neyzen Tevfik de genelde ya içer ya ney üfler ya da kalem kağıt şiir yazarmış. Baudrillard da sessizliği bir tepki biçimi, bir eletirel tavır olarak çözümlüyor. Dilin hapishanesine tepkinin, bir biçimi bu.

Foucault, sözcüklerin bir söyleyeni olmadan (öznesiz) kendiliğinden akıp gitmesini diliyor 'Söylemin Düzeni'ne girişte. Sözcüklerin çok önceden başlamış bir anlatıyı kendiliklerinden sürdürüyor olmalarını diliyor. Ve kendisinin de bu akış içinde farkedilmeden erimesini. Özneden böyle kolayca kurtulabilmek olanaklı olsaydı Foucault'nun arzusunun bir anlamı olurdu kuşkusuz, ama yok.

Öyleyse, eğer ille de bir söyleyen gerekiyorsa -ki gerekiyor- dilin, sözcüklerin ve kavramların (ama özellikle tümellerin) biçimlenişi ile öznenin (iktidarın) düzenlenişi arasındaki ilişkiyi anlamamız gerekiyor(mu?). Öznenin kimliği herhalde ya bilen öznedir, ya arzulayan ya da anlayan. Başka formu olduğunu en azından ben bilmiyorum. Özne iktidara maruz değildir, özne iktidar üretir. Bu tanım gereğidir. Dilin düzeni ya da rejimi (yani söylemin tarzı) ise bu üretilen iktidara biçim veren bir düzenlemedir. Öyleyse iktidarın düzeni ile öznenin kimliği arasında bir yerde durup seyretmek olası. Bilmek, anlatmak, değil, seyretmek olası.

Ne zaman 'biliyorum' dense, o zaman, o 'bilinene' sahibolunduğu anlaşılır. Bu bilginin iyelik halidir, yani sahiplik ya da mülkiyet hali. Anlatım düzeni ile düzenlediği iktidarın niteliğine göre ya özel mülkiyet hali ya da 'paylaşılmış' mülkiyet hali, ama mülkiyet hali. Bilginin paylaşılması normunun, komünist paradigmanın, mülkiyetin paylaşılmasına analojik olarak meşrulaştırdığı bir norm olduğu açık. Gerçeklenebilirliği ve gerçekleşebilirliğine yönelik kuşkunun, ne kuşkusu sükutu hayalin temelinde, paylaşma nosyonunun hümanist ve antropolojik felsefede temelleniyor oluşu yatar. Paylaşmayı iktidar düzeni olarak

Öznenin arzulayan özne olması durumunda sözcüklerin ve kavramların düzeni yaptırım (ahlak) ya da umut (özgürlük –ilerleme, kurtuluş, öte dünya– ideolojileri) düzenini meşrulaştırır. Ahlak, kısaca bir şeyin (yani her zaman kaosa karşı tanımlanmış akılcı bir düzenin) kalıcılığını, umut ise gelecek zamanı bilmek ve yakalamak adına pazarın tüketim biçiminin kalıcılığını üretir. Bu üretim, özneyi belirli bir tarihsel ve toplumsal (kapitalist, komünist, liberal) düzenlenişe eklemler. Umut ve beklenti arzusu bir amaca yönelik olara işler. O amaca ulaşıldığında bir başka amaca, bu böyle sürüp giden bir amaç pazarlama ve tüketim pratiğidir. Bu amaç da genelde bir türlü yaşanamayan ve hep ertelenen bir amaç olarak özgürlük olur nedense. Bu, işleyişin statüsü pazarın statüsüne (tüketici bireyin davranış normuna) içseldir. Ahlak ve umut, bugüne akıl yoluyla egemen olan pazar toplumunun geçmişe ve geleceğe egemen olma istek ve iştiyakının birer göstergesine dönüşür giderek ve bu dönüşüm, daha doğrusu metamorfoz sonuç olarak pazarın işleyişini üretir ve meşrulaştırır. Bu sistemin kendini yeniden üretim mekanizmasının resmidir. Bilgi ve arzu düzenleri (bilimler ve ahlaklar) bu mekanizmanın asli, onlarsız olmaz unsurlarıdır.

biçimleyen bu felsefenin dil rejimi (söylem biçimi), özne, kimlik ve devlet rejimidir. Bilginin temellükü ya da özel müikiyet halinin ise, eğitim sistemi, üniversiteler ve giderek herşeyi kapsadığı gözlenen tüm bir medya aygıtınca içselleştirilmiş bir iktidar biçimine dönüştüğü açık. Yani özel ya da paylaşılan sıfatları takılsa da, sonuçta mülk olmak bakımından biçim değişmiyor. Bilginin mülkiyet hali devleti üretir. İnsanlar normal olana, toplumca payiaşılana (yaşadıkları toplumun taleplerine göre şekillense de) koştukça, devleti üretmeye koşacaklardır. Ne zaman ki 'anormal', 'aykırı' 'uç' yani kısaca 'farklı' olanın dili ortaya çıkacak, o zaman normale göre kaos yaşanacaktır. Bir diğer deyişle tutarsızlıklar, uyumsuzluklar, dengesizlikler, uçlar, aykırılar ve benzerleri ile şekillenen hayat yaşanacaktır (yoksa yaşanıyor mu?, yoksa kaos içinde miyiz?). Kaos yaşanmadan yeni değerler yaratmanın, üstelik mevcutların karşısına koymanın olanağı var mı? Yani bir diğer deyişle 'oluş'un 'varoluş' olabilmesi için 'var'la savaşmasından başka çıkar yol var mı? Savaş hiçbir zaman varlar arasında olmamıştır, hep oluşla var arasında olmuştur. Varoluş, varlarla olmaz. Oluş gerekli, olmak istemek gerekli. Özne elde bir 'var'dır; öznelerarasılık ya da ilişki ise 'oluş'maktadır.

Anlayan özne... bu iki sözcüğü yanyana kullanamıyoruz. Çünkü anlamak bir varlık modu değil, oluş modudur, bu nedenle de her zaman varoluşa dönüşmez. Dönüştüğünde de göstergeler bir söylem rejimini ortaya koymaz. Şimdi eğer anlamak anlayana bir kimlik verebilseydi anlayan özneden sözetme olanağı doğardı. İşin anlamsızlaştığı nokta da burası zaten. Modern içinde anlayan ancak özneye rağmen, kimliğe rağmen anlayan olabilir. Anlayan konumunun oluş durumunun var olabilmesi özne kimliği ile birlikte olanaksızdır. Hem anlayan olmak hem de özne olmak işte bu ikisinin biraradalığının örneği yok. Modern içinde özne konumunun iki hali vardır bilen ya da arzulayan, ama anlayan olamaz. Modern ikiciliğin başka uğrağı yoktur. Vardır, anormaldir. Deli örneğin anlayandır, ama kendince. Eşcinsel, cinselliği anlayandır, kendince. Çevreci, feminist, metalci, ateist vb.'leri kendile-

rince anlarlar. Mahkum da öyle, kendine göre anladığı için içerdedir. Kısaca anlayan anormaldir. Bilen ve arzulayan normal, bilen ve arzulayan, kendini varedebileceği, özne kılabileceği, kimlik edinebileceği gösterge sistemlerine, söylem rejimlerine sahiptir. Söylem rejimleri bunun için vardırlar. Anlayanın salt göstergeleri vardır ama bir gösterge rejimleri yoktur. 'Oluş'un göstergesi vardır ama rejimi yoktur. Ya da o 'var' olmadığı için bir rerjime sahip değildir. Eğer biri anladığını anlatmaya başlıyorsa, yani bunu bilgi ve arzu düzenin söylem rejimi dışında var kılmayı değil, var olan bilgi ve arzu düzeni içinde yapıyorsa, artık anlayan değil, anladığını bilen ya da arzulayan bir özne kimliği kazanıyor demektir. Anlayan ya susacaktır (Wittgenstein vb) ya da farkedilmeden erimeyi umacaktır (Foucault), kısaca, bir özne kimliği ile ortaya çıkmayacaktır. Dolayısıyla negatif güç kullanmayacak, iktidar üretmeyecektir, bunun ötesi yok. Oysa var, hep vardı. Pozitif gücün, güç isteminin değil isteme gücünün kendini ifade edeceği göstergeler vardı, var. Bu, anladığını yaşama biçimidir, yeni değerler yaratma ve mevcutların karşısına koyma biçimidir. Bu siyasal bir edimdir, bireyin gerçek ve biline gelenin dışında farklı türden bir siyasailığıdır. Hadi bir kehanette bulunayım, oluşan bir radikal demokrasinin oluşturucusudur bu birey. Ne ki bu yaşamanın normal (düzenlenmiş) olma olanağı yok. Varlar içinde normal olarak varolanağı yok. Hem anladığını yaşayacak hem de normal olacak, bu olanaklı olmadı bugüne dek. Anlamanın karşılığı olan bir kurumsal kimlik kartı yok çünkü, ama yaşama biçimi var. Yukarda birkaçını örnekledim, ama öteden beri bilinegelen bir diğer yaşama biçimi sanat pratiğidir. Hem vardır hem de bir söylem rejimi yoktur. Sanat hep bir oluş durumudur.

Bunu ilk söyleyen ben değilim. H. Marcuse Tek Boyutlu İnsan'da akıl ve ahlakın yani bilgi ve arzu düzenin bir diğer deyişle bu düzen rejimleri (evrensellik, nesnellik ve birlik rejimleri) ile kendini meşrulaştıran marxism ve kapitalizmin her ikisinin de başarısızlığı ve çıkışsızlığı karşısında, bilgi ve arzu düzenleri dışında bir yaşama olanağı olarak sanatı önerir. Çünkü sanat pratiği hiçbir zaman bilinen anlamda normal bir pratik değildir. Her zaman aykırının, anormalin, marjinalin, farklının varoluşu olmuştur sanat. Her bir yapıt başlı başına dünyanın tüm şeyleri içinde bir farklılıktır. Adına özgünlük denen bir farklılıktır bu. Bilgi ve arzu düzenleri karşısında çelişkili, tutarsız, bu düzenlere göre çoğu kez anlamsızdır. Bir şiir size ne bilgi ne ahlak önerir. Bir şiir, bir yaşama biçimi, farklı bir varoluştur. Anlamanın şeyleşmemiş, yabancılaşmamış ve yeniden üretim mekanizmasının nesnesi olamayacak bir kipidir. Benjamin bir 'ıra'dan sözediyordu hatırlarsanız. Ancaak...

Bugün ben sanatın Marcuse'nin iddia ettiği gibi bir kuruluş ya da yeni bir yaşamı muştulayan bir yaşama biçimi ve yeni değer üretim ocağı olduğuna inanmıyorum. Uzatmayalım, sanatın endüstrileşmesi ve medyalaşması... Sonuç, aynen bilgi ve arzu düzenlerinin sahibolduğu gibi bir gösterge rejimine dönüştü sanat. Ve öldü. Evet gerçekten öldü. Medya, ona bir temsil rejimi, bir sunum rejimi, kısaca bir söylem rejimi ihdas etti ve o öldü. Bir kimlik biçimine, bir özne biçimine büründü, bir iktidar üretim tarzına dönüştü ve o öldü. Artık o, varlarla birarada olamayan, varlara karşı yeni değerleri ve yaşamı üreten bir oluş değil, kimlik için elde bir 'var' oldu ve öldü. Yani artık sanat bir 'tepki', bir 'direniş' biçimi olmaktan çıktı. Sanatın, üç yüzyıllık modern bilgi ve ahlak rejimlerine (politikaya ve pazara) karşı sürdürdüğü oluş mücadelesi, yokoluşla sonuçlandı. Bugün bir sanat nostaljisi ve sanat mastürbasyonu, sanat pratiğinin yerine ikame edildi ve adına da sanat dendi. Aynen yaşanan demokrasinin, demokrasi ile bir isim benzerliği ötesinde bir ilgisi olmaması gibi, bugünkü sanatın da, sanat ile isim benzerliği dışında bir ilgisi kalmadı.

Bunu karamsarlık ve çaresizlik olsun diye söylemiyorum. Tam tersine oluş mücadelesi tarihin hiçbir döneminde bugünkü kadar yoğun değildi ve olmadı. Oluş mücadelesi açıktır ki, sanat alanında da sürüyor ve sürecek. Yukardaki betimleme, trendi saptamak içindi. Yani 'Normal' olan içindeki durumu gösteriyor. Peki medya sanata bir ayrıcalık, bir kimlik atfederek ona bir söylem rejimi ihdas etmeyi ve onu sistemin yeniden üretiminin bir aracına dönüştürmeyi kendiliğinden mi becerdi, bunun yöntemini gökten zembille mi indirdi? Hayır modern içinde bu zaten yapılıyordu. Eleştirmen denen otoritenin yaptığı iş buydu ve medya sadece eleştirmenin yaptığı işi ve ürettiği otoriteyi çok daha profesyonelleştirdi, mekanikleştirdi, rutinleştirdi, olan biten budur.

öznel, nesnel, iç, dış, ruhçözümsel, toplumcu, yazınsal, yorumsamacı ve daha birçok eleştiri yöntemleri icad ederek sanat eleştirmenin yaptığı iş özünde bir anlama edilmi olan ve bir anlayış göstergesi olan sanat ürünü bilgi ve arzu düzeninin söylem rejimi içine çekmek, onu varolan söylem rejimi içinde göstermek, kısaca onun anormailiğini, aykırılığını, farklılığını, sistemle uyumlaştırmak, uzlaştırmak ve aynılaştırmak oldu. Eleştirmen bir patroniçe gibi çalıştı, sadece buluşturdu. Eleştirmenin görevi buluşturmak oldu. Sistem dışı olanı, sistemi yeniden üretme mekanizması dışında kalanı bu mekanizma ile buluşturmak, bu mekanizmanın içine almak oldu. Modern eleştirmenin tarihi misyonu böyle pis bir işti. Bunun siyasal bir tavır olduğu açık. Ve eleştirmen bu işi yaparken birkaç

temel silah kullandı, siyasayı bir silah olarak kullandı, nesnelliği bir silah olarak kullandı, pazarı bir silah olarak kullandı. Bakalım bunlara, hepsi de iktidarın araçlarıdır. Sanat pratigi ise salt bir anlamanın göstergesi olması nedeniyle, bilginin ve ahlakın gösterge rejimi dışında bir pratikti ve asla iktidar üretemezdi. Bir iktidara dönüşümezdi, tahvil edilemezdi. Oysa modern içinde sanat pratiği iktidar üretti, dönüştü ya da tahvil oldu. Ha, bu misyona bazı ender 'sanatçılar'da soyunmuş olabilir. Ama eleştirmenin misyonunu elinden almaya bu heveskar sanatçıların gücü yetmez, yetmemiştir. Ve tüm modern sistemler, sanat eleştirmenine saygın, ayrıcalıklı ve otoriter bir yer verip, böyle bir kimlik atfettiler ise nedeni, eleştirmenin, sanat gibi ele gelmez, direnen ve hiç çekinmeden 'kıral çıplak' diye bir pratiği evcilleştirmesi, evcilleştirdiğini zannetmesi, giderek buna önce kendisinin sonra da insanların inanması oluşturdu. Eleştirmenin ayrıcalığının doğallaşması için bilgi ve arzu düzenlerinin tüm mekanizmaları birlikte seferber oldu. Eğitim ve politika kurumları başta olmak üzere tüm bir pedagojik kurumlar yığını.(*)

Sanat eleştirmeni, örneğin bir edebiyat metnini, açıklamak, yorumlamak, üst dil kurmak gibi daha birçok yöntemle, metinde olduğunu ya da kendine has özel ve bilinemez bir gayretle metinden çıkardığını iddia ettiği yargılarını, eleştirmen otoritesi yani 'nesnellik, evrenselik' vb'leri sürer. Oysa bu ileri sürüşte eleştirmen her ne kadar metne bağlı diyorsa da, kendi yargılarını ileri sürmektedir. Ya da kendi kimliği ile özdeşleşmiş, aynılaşmış bilgi ve arzu düzenlerinin yargılarını. Yani ne denli 'aykırı' biçimler içinde olsa da 'normal'in sesini dillendirmektedir. Burada yapılan aslında metni konuşmak değil, bilgi ve arzu düzeninin, sistemik söylem rejiminin yargılarını haklılaştırmak üzere edebiyat metninin, sanat eserinin kullanılmasıdır. Üstelik tam tersini yaptığını iddia ederek. Yani merkeze sanat eserini aldığını, önceliği ona verdiğini, her şeyi onun belirlediğini, kendisinin aslında sadece 'gerçeği' açıkladığını, bir tür 'okuduğunu' söyleyerek. Bu, Liberalizmin bireye tanıdığı öncelik ve merkezilik ne denli geçerliyse o denli geçerli bir iddiadır. Pazar toplumunda birey merkezi konumdadır, her şey bireyin istemlerine ve kararlarına göre cereyan eder. Liberal sistem bireye böyle merkezi bir önem verir, gerçekten de verir, ne ki söylem rejimi içinde verir, ama verdiği bu öneme uygun bireyin kendini varedeceği olanakları ve koşulları bir türlü yaratmaz.

Tersine bu koşulları yokederek bireyin yokoloşunu, parçalanışını ve yalnızlığını üretir. Eleştirmenin sanat ürününe yaptığı da budur. Onu açıkladığını, var kıldığını vb söyler, ama bunu bilimin, politikanın ve pazarın söylem rejimi içinde yapmakla da, sanatın kendini oluşturma koşullarını kısıtlar, yokeder, yani normalleştirir. Normallik ise sanatın ölümü demektir. Sanat yapıtı modern eleştirmenin elinde sisternin meşrulaştırım aracına dönüşür. Eleştirmenlik mesleğinin icrayı sanat eylediği alanın otoritesini inşanın bir aracına, giderek medyanın elinde bir reklam pazarı metaına dönüşür vb.. vb.. Bu dönüşen de artık sanat falan değildir, ortada bir isim benzerliği var. Örneğin, Mümtaz İdil'in de belirttiği gibi ('Sinemanın Edebiyattan Tırtıkladıkları' *Edebiyat Eleştiri* sayı: 6) Sinema, edebiyattan sürekli yararlanır, yararlanır. Romanları filmlere uyarlar. Ama bir nokta gelir romancılarda sinema için roman yazmaya başlarlar. Ortada sinemaya uyarlanma olanağı taşıyan romanlar vardır, ama roman değildirler. Sinema tekniği ile yazılmış ya da ona uyarlanabilir senaryolara benzemektedirler. Artık roman yoktur.

Bu modern eleştirinin karşısında bugün post eleştiri diyebileceğimiz bir etkinliğin bulunduğundan da sözedelim. Bu eleştiride metin ne yorumlanır, ne açıklanır ne de anlatılır. Üstelik metne bağlılık iddiası da yoktur. Eleştirel yazıda edebi metin merkezi bir konum ve yapı da sergilemez. Eleştiri burada, kendi izleğinin peşine düşen bir

yazıdır. Bu kendi izleğini sürdüğü sürece, bu izlekle örtüşen, bu izleğin açımlanması ve anlaşılmasını olanaklı kılan metinlerle karşılaşılırsa (bu karşılaşma tümüyle raslansaldır, edebi metin merkezde olmadığı için, eleştirmen edebi metinleri açıklayan bir meslek erbabı değil, kendi izleğinin peşinde giden bir yazıcıdır artık) O edebi metni kendi metnine konuk eder. Ya da gider o edebi metne konuk olur. Onun sahibi olmadan ona girer. Onu temellük etmeden, kendine ait kılmadan o metinde konaklar. Kiracı gibidir, ev sahibi gibi davranamaz. Ve bu kiracılık süresince, eleştirmen yine kendi izleğini sürdürür ama bu kez konakladığı, konuk olduğu evin, yapının, metnin olanaklarını kullanır. Bu tavır o edebi metni kullanmaktır evet ama 'kullanmak' demek değildir. Çünkü burada yapılan işin sonucunda ne bir yargı, ne bir beğeni, ne bir karalama ve hepsinin sonucunda da ne bir statü, ne bir meşrulaştırma vb yoktur. Bir amaç için, bir amacı meşrulaştırmak için metin kullanılmamıştır. Rastlansal bir karşılaşmada iki farklı pratik biraraya gelmişler, çoğullaşmışlar, diyaloğa girmişler, sohbet etmişlerdir. Türkçenin armağanı bir sözcük kullanırsam meramımiyice anlaşılır, yarenlik etmişlerdir. Yarenlik edenler kendi pozitif güçlerini realize ederler, birbirleri üzerine güç uygulamazlar ve birbirleri üzerine egemenlik kuramazlar. Ama bu zor bir iştir, çünkü edebi metin bir oluş olarak, farklı bir yaşam ve gerçeklik olarak dimdik, apak oradadır. Onun bu varloşuna karşın eleştirmenin de kendi izleği, davası ve sorunu ile orada olması gerekir. Oysa modern eleştirmen hiçbir zaman kendi izleği ile gelmez. Romanı okur, ondan çöplenir, romanın bağlamından huruç eden anlamlarla, modern sistemin bilgi ve arzu düzenleme rejimlerinin yarılarını çarpıştırır o kadar.

Post eleştiri, romana, romanın gerçekliğini, anlamını yakalamak, yorumlamak ve anlatmak üzere yaklaşmaz, o daha çok romanın kurduğu bu farklılığı anlamaya çalışır ve kendi farklılığını kendi izleği özelinde üretir. Farklılıkların biraradalığını inşa eder. Ve ben X romanının anlatısı değil der açıkça, bu X romanı aracılığıyla, bu X metninden hareketle bir şey açıklamıyorum. Kendi Y ve X izleklerimi kurmak üzere bu X romanı ile yarenlik ediyorum. Modernin yüzyıllardır kendi siyasi, ahlaki ve pazara ilişkin değer, inanç ve yargılarını meşrulaştırmak üzere sanat eserini kullandıkları (bunu nesnel açıklama adı altında gizleyerek yaptıkları) gibi yapmıyorum. Burada bilinen değer yapısı içinde kullanma ilişkisi yok, ilişki var. Bu ilişkiye yeni ve farklı bir anlam katmaya, yeni bir değer yaratmaya çalışıyorum. Hepsi bu. Post eleştiride yazıcı o edebi metni 'okur', ama anlattığı o metin değildir, kendi izleği, kendi savlandır. Edebi metin ne denli farklı bir varoluş ise, eleştirel yazı da aynı ölçüde farklı bir varoluştur. İkisinin karşılaşması hiçbir amacın gölgesinde değildir. Eleştirel yazı kendisi bir varoluştur, tahvil edilemeyen, ikame edilemeyen, özgün, farklı bir varoluş. Hiçbir iktidar, statü, erk talebi yoktur, olamaz. Hiçbir biçimde sanat üzerine yargı üretemez, hüküm veremez vb. O salt okunmak ve anlaşılmak için yazılır, o kadar. Anlayan oluşturur. Edebi metin ise bu oluşun zaten taşıyıcısıdır, bu nedenle karşılaşmaları hem doğal hem de gereklidir. Yoksa edebi metnin alanı ne bilim ne de politika tarafından zaten dile getirilemez bir alandır. Dile getirilemez olan dile getirme çabası olarak eleştiri boş bir çabadır. Ya da siyasi bir çabadır. Modern bir lükstür aynı zamanda.

Burada temel sorun eleştirmenin kendi gündemi yoksa zaten hiçbir sanat ürünü ile buluşamayacağını anlamaktır. Gündemi olmadan bir yapıtla buluşuyorsa, yapıtın göndemini mülk edinmek durumunda kalacaktır. Bu da onun bir mesleki tavrı olacaktır. Pislik burda başlıyor, meslekleşmeyle, uzmanlaşmayla, profesyonelleşmeyle. Medya burada giriyor, Devlet burada varoluyor. Yeniden üretim süreci burada çalışıyor. Bir roman için en talihsiz durum böyle bir durumdur. Ölüm yolculuğuna çıkış kapısıdır burası. Yarenlik olanağının kaybı. Oysa eleştirel yazıcı kendi gündemi olan yazıcı bu gündemi (ki bu bir oluş durumudur) var kılabilmek için bir edebi metin ile konukluk, sohbetlik, yarenlik etmelidir. Etmek zorundadır. Tek başına eleştiri yazısında ya da tek başına sanat eserinde mülk haline dönüşmüş bir anlamı değil, edebi metin ile, eleştiri yazısının buluşması ilişkisinde ortaya çıkan anlam, işte farklılık budur. Eleştiri edimlinin farklılığı üretimi budur. Anlam ilişkidedir. İki farklı pratiğin ilişkisinde. Eleştiri yazıcısının gündeminin ve izleklerinin oluşturduğu anlam ile sanat eserinin oluşturduğu anlamın birbirlerini temellük etmeksizin buluşmalarında ortaya çıkan anlam ve bunun anlaşılması, işte eleştirel yazının farklılığı ve varoluşu budur. Bu da özgürlüğün yaşanmasıdır. Edebi metin için olduğu kadar eleştirel yazı için de bir özgürlük olanağıdır bu. Ya da ben böyle anlıyor, anlamak istiyorum, ne dersiniz?

(*) Not: Son dönemlerde postmodern sanata yönelik alamsız, anlaşılmaz, saçma, rezalet, aptallık vb. nitelemelerle yüklenen söylem biçiminin, bu çizdiğim eleştirmen ve seçkinler ittifakı merkezli modern bilgi ve akıl düzeninin rejimi tarafından yönetildiği herhalde apaçıktır.

ÖZ VE BİÇİM ÜZERİNE

Doğan Almasulu

"Biçim ne uydurulur, ne de zorla benimsetilir, demişti

Maddenin özündedir biçim ve ancak zaman

dışa yönelen hareketiyle belirtir kendini boş sözler demiştik

genellemeler... Bakalım başka neler söyleyeceksiniz.

Yannis Ritsos, *Biçim Üstüne*

Öz, biçimden önce gelir.

Biçimi belirleyen özdür.

Önemli olan özdür.

Sanat söz konusu olduğunda toplumcu olduğunu söyleyen herkes, böylesi yargısını kutsal bir kitabın kutsal ayeti gibi yineler. Bu saptamalar öylesine doğrudur ki, daha başka türlü olması olanaksızdır. Çünkü bir dogmadır.

Özün biçimden önce geldiği, biçimi belirleyenin öz olduğu bütünüyle saçmadır, bilim dışı, bir dogmadır.

Doğal bir yasaymış gibi doğruluğu toplumca çevrelerce tartışılmayan bu saptayış aslında katıksız bir dogma olup çıkmıştır. Gerçekte ise bunun nesnel dayanağı yoktur. Genel geçerliliğini dogma olmasından almaktadır.

Özün biçimden önce gelmesi, biçimi belirleyenin öz olması ne demektir? Ya da bununla ne denmek istenmektedir?

Bu yalınlaştırılmış yargılar özdekçi midir, diyalektik midir, toplumcu mudur, bilimsel midir?

Değil. Çünkü bütünüyle metafizik yöntem ve anlayışın katıksık kopyasıdır. Metafizik felsefede öncelik Ide'de dir. Yani düşünce, ruh, birincildir ve özdeksel varoluş onun bir yansımasıdır; özdeksel varoluş önemsizdir, geçicidir, gerçekliği bile yoktur. Aynı şey. Sanatta özün öncelik alması, belirleyici olması da aynı anlayışla bütünüyle örtüşmektedir. Metafizik Ide'yi birincil verir, kutsal belirleyen, asıl gerçek, varolan olarak kabul eder. Sanatta özün birincil olması, belirleyici olması da metafizik ide'nin bütün özelliklerini yüklenmesi demektir. Doğrudan metafizik anlayışın sanata uygulanmasıdır.

Sanatta öz önce gelir mi?

Gelmez. Sanatsal üretim bir kültür üretimi, toplumsal yaşam etkinliğidir. Toplumsal etkinlik bütünüyle insansal ilişki ve üretimin, insansal yaşamın bir sonucudur. Bu anlamda sanatsal üretim önceden verili, hazır değil, sonradan kazanılan, gerçekleştirilendir. Eğer bir şeyin öncelikliğini sağlarsak, o şeyin kendi başına varolabileceğini de kabul etmiş oluruz. Bağımsız bir tohum, bir birim, bir yapının varlığını ilk veri olarak öne sürmüş oluruz. Kültürel ürün açısından böylesi bağımsız, belirleyen, ilk veri bir şey olamaz. Kültürün bir parçası olan sanatta yaratım birleşik, karmaşık, iç-içedir ve öncesi-sonrası yoktur. Her şey yaratım süreciyle başlar ve bu süreç boyunca sürer.

Metafizik felsefe aprorri bir ideyi, ruhu belirleyenin özü vs her şeyin başlangıcı olarak alır. Bu kendiliğinden doğmuştur veya bilinemezdir. Bu her şeyin özüdür, bütün her şey ondan kaynaklanır. Dünya, uzay, yaşam onun yansıması veya etkisidir. Sanatta böylesi bir aprorri öz yoktur, olamaz. Toplumsal üretimin bir biçimi olan kültürün bir parçası olan sanatsal yaratım, bütünüyle insan ilişkilerine, insanın düşünce ve üretim ilişkilerine bağlıdır ve bir süreci mutlak anlamda gereksinir. Sanatsal yaratım önceden hazır, aprorri bir tohumun büyümesi değil, başından sonuna kadar durmadan doğuş ve biçimlenmedir.

Özün önce gelmesi demek, hazır bir tohumun varolabileceğini kabul etmektir; sanat yaratımı olan yapıtın süzülmüş, en annık durumu olabilecek tohumunu önceden varetmek ve bu varedilmiş en annık, en kıvamlı tohumun kendini açımlayarak sanat yapıtı durumuna geldiğini söylemektir. Bütünüyle olanaksız olan bu anlayış metafizliğin katışıksız bir yansımasıdır.

Sannatta, sanat yaratımında özün mü önce geldiğini yoksa biçimin mi önce geldiğini söylemenin ne anlamı var? Hiç bir anlamı yok. Öncelikle, sanat yaratımının nasıl

olduğunu bilmeden özün veya biçimin önce gelip gelmediğine karar vermek saçmalık olur. Niçin öz veya biçim önce gelsin? Böylesi öncelikler zorunlu mudur? Başka türlü olamaz mı?

Başka türlü olur. Gerçekte de zaten başka türlü oluyor. Ne öz önce geliyor, ne biçim önce .Sanat yaratımı öz ve biçimin birlikte geliştiği bir süreçtir.

Özün önce geldiğini savlayan anlayış özü, bir konuya, bir düşünceye indirger. Oysa, artık çok iyi bilinen bir gerçek var ki öz, ne bir düşünce ne de konudur. Öz, biçim açılmış yapıtın anlatıma sığabilecek en yalınlığıdır. Özü konuyla, düşünceyle özdeşleştirmekten kurtulduğumuz an görürüz ki, öz kendi başına varolmaz. Öz, yapıtın başından sonuna kadarki süreçte kendini gerçekleyen her şeyle birlikte doğmakta, onlarla birlikte gelişmekte, dönüşmekte ve onların biçim kazanmasıyla da gerçeklik bulmaktadır. Öz deyince, bir yapıtın ana düşüncesi, teması, en kısa mesajı vb. akla gelmekte, böyle bilinmektedir. Oysa özün bunlarla hiçbir ilgisi yoktur. Öz daha başka bir şeydir. Öz, önceden bilinen bir şey; önceden tam olarak belirlenmiş bir şey; biçimden bağımsız bir şey; biçimi belirleyen bir şey değil, düşüncelerin, mesajların, konuların vs diğer öğelerle, her yapıtın kendine özgü öğelerinin bütününün bir biçim almasından sonra, bütün öğelerin örgülenmesinden sonra ulaşılan yapıttan süzülen yalın anlatım o yapıtın özü olmaktadır. Biçimlenmeden hiçbir öz ortaya çıkamaz. Özler biçimlenmiş yapıtların bir sonucu, etkinliğidir. Yapıt biçimlenmiş durumuyla öze kavuşur.

Bundan biçimin önce geldiğini de çıkaramayız. Biçim de öz gibi bağımsız, kendi başına doğuran, vareden bir aprorri değildir. Biçim yapıta katılan öğelerin örgüleniş sürecinde korunan görünüştür. Yapıtın yaratılma sürecinde her düşünce, her olay, her görüntü, her ses bir biçimle çıkar ve bu biçimler işlenir. İşlenme ilerlemeyi, değişmeyi sonuçta da yaratımı sağlar. Biçim bu süreç içinden geçerek son durumunu kazandığında görüntüsünü bulmuş olur; biçem, özle kaynaşmış olur. Yapıt, biçimle özün kaynaşmış durumudur.

Ne biçim, ne de öz bağımsız olarak varolamazlar, kendilerine gerçekleyemezler. Biçim ve öz mutlak anlamda birbirini gereksinirler ve birbirlerinin kaynaşması sonucunda yapıt ortaya çıkar. Ne tek başına biçim, ne tek başına öz sanat yapıtı yaratamaz, tek başına biçim veya öz sanat yapıtı olamaz. Sanat yapıtı süreçten geçerek bir öz ve biçimi bulur. Önceden hazır öz ve biçim yoktur, öz ve biçim sonradan kazanılır, yapıta katılır.

Varoluş süreçleri

Beynin nasıl çalıştığı, nasıl düşündüğümüz, bildiğimiz tam olarak açıklığa kavuşmuş değildir. Bu çok kapalıdır. Yaptığımızın yerine niçin bir başkasını, yapmadığımızı, yarattığımız şeyler içinde yer alan öğelerin mutlak zorunluk taşıyıp taşımadığını, onların daha önce veya daha sonra niçin olmadığını vs. tam çözümlemiş değiliz. Ama yine de yaratım süreci bir ölçüde bilinmektedir. Yaratım sürecinde ne biçim, ne de öz kendi başına bağımsız olarak ortaya çıkmamaktadır. En dolaysız ürünler bile yaratım sürecini ve karşılıklı etkileyişimi gerektirmektedir. Ne kadar doğrudan, kısa sürede, doğaçtan olursa olsun, yine de etkileşim gerekmektedir. Etkileşim süreç içinde görülebilir veya görülmez, bu önemli değil. Önemli olan yaratım için bir biçimlenmenin gerekli oluşudur. Her biçimlenme uzun, görünür bir aralıkta olmayabilir. Ama mutlaka bilinen bir biçimin önceden beyinde varolmasıdır. Doğada varolan nesnelerin biçimiyle beyin işler. Bir denizin resmini yapmak istersek önceden görmüş olduğumuz bir denizin biçimiyle beyin çalışır. Onu biçimlendirir. Buna doğrudan karışmayabiliriz, bir anda doğar. Ama önceki veriler olmaksızın doğmamıştır. Deniz resmi tuvale geçerken hiç karşımaya gerek olmasa bile, yani bitmiş durumuyla beyinde doğmuş olsa bile, bu, bir şeyin önce geldiğini, özün veya biçimin önce geldiğini değil , her ikisinin yine birlikte oluştuğunu gösterir. Önceden varolan görüntüler değişimlere uğrayarak özün biçimi olurlar. Görüntüler, düşüncelerle yoğrulur ve biçim ve öz kazanmış yapıt ortaya çıkar. Ressamlar resmin fotoğrafını çeker her bakışında, görüntünün resmini değil. Bu şu demektir; ressam baktığı her görüntüyü dönüşüme uğratarak ondan resmi çıkarır; fotoğraf makinası olanı verir, salt görüneni. Bir bakışta herhangi bir manzara beyinde yapılıp bitebilir. Bitmiş durumuyla ortaya çıkabilir. Yani ressam baktığı bir yerin görünümünü bir anda resme dönüştürebilir, resmin fotoğrafını çeker; bütün işlem beyinde dolaysızmış gibi geçer. Oysa bu durumda bile yine öz ve biçimin karşılıklı etkileşimi, sanatçının karışması, bilinçi karışması vardır. Bunu açıkça gösterebilmek için yapıtın biçeminden çözümlemeye başlamalıyız. Her sanat yapıtı bir biçem taşır, onunla somutlaşır. Belirli bir biçem, anlayış olmadan anında görüntünün resmini edinmek olası olmaz. Biçem belirli bir çabayı, bilgiyi gerektirir. Birikim beynin çalışmasını hızlandırır ve öz ve biçimi bir anda yakalar. Yaratım öz ve biçimin ayrı ayrı kotarılmasıyla olmamakta birliktelik içinde olmaktadır.

Özün veya biçimin önce geldiğini söylemek gerkçekliği doğrulamak anlamına gelmez. Gerçeklikle bağdaşmaz. Yanıltıcı olan özün ve biçimin doğru tanımını vermeden özü ve biçimi bir başka şeyin yerine koyarak nitelemektir. Örneğin, öz , yapıtın ana düşüncesi veya konusu yerine konulabiliyor veya o anlamda niteleniyor. Böyle olunca da kendi başına bağımsız veya öncelikli olma durumu doğuyor. Biçim de böyle. Salt bir dış görünüş anlamında algılandığında bağımsız bir biçim veya önce gelen veya bütünüyle biçim olan bir sanat yapıtı düşünülüyor.Yanlışlığın kaynağı sanatsal yapıtın biçim ve öz kazanmasını anlayamamaktan, doğru değerlendirememekte yatıyor.

Öz-biçim ve kopuş: BİÇEM

Sanat biçimi ile doğa biçimini eş tutmak olanaksızdır. Eğer biçimi doğa biçimi ile bir tutarsak, her görünüşün bir sanat yapıtı olmaması için bir neden kalmak. Biçim belirli bir biçeme kavuşturulmamışsa sanat biçimi düzeyine yükselemez, görünüş, somut özdeksel varoluşu aşamaz. Doğa bu düzeydedir. Doğayı aşkın bir sanat yaratımı olarak kabul etsek bile insansal sanat yaratımından ayırmak zorundayız.

Hem öz, hem biçim yeteneğin, düşüncenin, duygunun, insansal gelişmişliğin ve özgünlüğün bir göstergesi olan biçemle görünüş alanına çıkar, gerçeklik kazanır ve bağımsız bir değer olarak kalır. Biçem hem biçimi hem özü bütünleştirir. İleri düzeyde, çok yetkin bir sanat yapıtında gerçekten öz ve biçim yoktur, ortadan kalkmıştır, biçem ağırlık kazanmıştır, baskındır. Biçim ve öz biçemde gizlidir. Soyulmuş durumda biçim ve öz bulunmaz, biçemin manyetik alanı içindedirler. Bu bakımdan

sanat yapıtında öncelikle biçem vardır, öncelikle biçemle yüz-yüze gelinir ve biçem sanat yapıtının içine taşır. Belirli bir biçeme ulaşmamış yapıtta öz ve biçim aramak boşunadır. Bu yüzdendir ki, resim deki bir elma gerçek elmadan daha gerçek olur. resimde ilkin kendini gösteren öz ve biçim olmadığından, biçemle karşılaştığımızdan ve biçemin olması nedeniyle onun aracılığıyla öz ve biçimlere ulaştığımızdan doğadan başka olan ve hatta ondan daha gerçek olan şeylere,Cezanne'nin elmalarına ulaşınz, onu buluruz.

Bir tanıma çabası: İNDİRGENMİŞLİK

Kendi başlarına varlık kazanamayan, olamayan bir şeyin bütün içinden çekilip çıkanlması sanat yapıtını parçalar, yapıtın büyüsünü yok eder. Sanat yapıtında aranacak bütünlüktür. Bütünlük sanat yapıtıdır; öz de biçim de o bütünlük içindedir. Bütünlük parçalar çıkarılarak bozulduğunda sanat yapıtı yok olur. Yapıt salt öze veya salt biçime indirgenemez, yapıt ne olursa olsun özsüz ve biçimsiz olamaz, ama yalın durumda tek başına öz ve biçimi de bulunmaz. Öz ve biçim yapıtın içinde saklıdır, yapıtın içinden çıkar. Sanat düzeyine yükselmiş yapıt, içeriksiz olarak nitelense bile, yine de biçim ve öz taşır.Sanat yapıtının içeriği hiçbir biçimde boşaltılamaz, biçimi de öyle. Ne yapılırsa yapılsın sanat niteliği taşıyan her yapıt bir biçime, bir öze ve dolayısıyla bir biçeme sahiptir. Yapıtı bütün olarak değerlendirmek zorundayız. Yapıt içindeki öğelerin belirli bir görünüş olarak ortaya çıkması ve özün bir anlatım kazanmasının ötesinde özü ve biçimi kaynaştıran ve bütünleyen ve yorumlayan biçem, olmayanı, belirli bir görünüş kazanmamış olanı, anlatıma sığmayanı da duyurur.

Her nitelikli yapıt bilinen-bilinmeyeni, görünen-görünmeyeni, duyulan-duyalmayanı, duyumsanan-duyumsanmayanı da içerir. Olmayanın da sezilebildiği yapıtı salt öze indirgediğimizde, biçim ve öz olarak ayrıştırmaya kalktığımızda hemen olmayanı yok ederiz, dıştalarız. Oysa yapıt olmayanı, bilinmeyeni, tam olarak somutlaşmamışı ne ölçüde güçlü içeriyorsa o yapıt o ölçüde yetkindir. Yapıtı bütün olarak anlamak, bilmek, görmek, duymak, duyumsamak istiyorsak, yapıta bütün olarak yaklaşmalıyız. Ancak o zaman yapıt kendini açmış olur. Sadece bir şeye indirgenmiş yapıt olamaz.İndirgenmişlik sadece tanıma çabasıdır.

Öz ve biçim birlikte yaratılır. Biri birinden önce gelmez. Belki geliyormuş gibi gözükse de gerçekte öyle değildir. Önce geldiğini sandığımız şey ham olarak ortaya çıkan malzemedir. Ham olarak varolan malzeme işlenmek ister. Az veya çok işlenmeden mazleme sanat yapıtını oluşturan öğe duruman gelmez. Sanatta öz ve biçimin birlikte varolabileceğini, birlikte geleşeceğini, bir bütünlükte gerçek varoluşu sağlayacaklarını ve birbirlerinin önceliği olamayacaklarını şöyle kanıtlayabiliriz. Hiçliği nasıl yapıta dönüştürürüz? Ömeğin "hiçliğin" nasıl resmini yapabiliriz? Her şeyden önce "hiçlik" kavramı bir çıkarsamadır. Neden çıkarsama? Varolanın, yani nesnel doğanın karşıtı olarak çıkarsama. Hiçilk anlamını bütünüyle varolanın niteliklerinin tersine çevrilmesidir. Bu da hiçliğe gerçeklik kazandırmaz. Sadece karşıtlıktan üremiş bir kavramdır. Böylesi bir içeriğe sahip olan "hiçliğin" resmini yaparken yine nesnel dünyanın, varoluşun öğelerinden yararlanmak zorunda kalacağız ve ancak adım adım ilerleme sağlayabileceğiz. Yani her fırça vuruşu düşünceyi gerektirecek, her oluşan görüntü yeni bir yorumlamayı, yeni bir değiştirmeyi gerketirecektir. Bu durum, hem nesnel öğelerin yeniden hiçliğin içine girmesini zorunlu kılacak, hem de biçim ve içeriği en dolaysız biçimde birlikte varedecektir. Çünkü bütünüyle bilinmeyen, sadece karşıtlıktan çıkarılan kavram, somutluğunu ancak öğeler görünüşe çıktıkça biçimlenecek ve anlam bulmaya başlayacaktır. Hazır bir hiçlik olmadığına göre yaratılacak her hiçlik önceden biçimsiz ve özsüzdür. Hiçliğin öz ve biçim kazanması için nesnel doğanın karşıtlığından çıkarsanmış bir kavramın taşıyabileceği bütün öğe ve anlamlardan başka bir şey olması gerekir ve bu başka şey hiçbir biçimde hazır olmadığına göre yine nesnel olana öykünerek adım adım yaratılacaktır. Böylesi bir durumda özün ve biçimin birbirinden önce gelmesi veya birinin daha belirleyici olacağı düşünülemez, açık olarak görülecek şey: Sanat yaratımında öz ve biçimin birlikte ilerleme sağladığıdır. Bilinen nesne, imge, simge vb. ile çalışma bilinmeyenin oluşturulmasındaki zorluktan kurtardığı için bize hazır gelmektedir. Oysa bilinen şeyler bilinme süreci boyunca özbiçim birlikteliği ilişkisini yaşatmıştır. Bir ölü doğa resmi yaparken gelişen süreç ile bir bilinmeyen, hiçlik gibi bir şeyin resmini yaparken süreç bu ayrımı ortaya koyar.

Dengenin bozulmasıyla İçi Boşalan Değerler

Sanatta özün veya biçimin tek başına daha önemil olduğunu veya birinin diğerini koşullandırması gerektiğini söylemekle sanatı yüksek bir düzeye kavuşturmuş olmayız. Tersine diyalektik birliği ortadan kaldırmış oluruz. Ondan öte sanat algısını, sanat duygusunu köreltiriz. Sanatın amacı salt yetkin öz, salt yetkin biçim yaratmak değil, her ikisinin de birlikte olduğu yetkin sanat yapıtının yaratılmasıdır. Kendi yetkin biçimini bulmuş öz, kendi yetkin özünü bulmuş biçim birlikteliği içinde yoğrulmuş yapıt sanat düzeyine yükselir. Birinin yetkin olmayışı durumunda yapıt kusurludur ne biçimini ne de özünü tam olarak yansıtabilir. Eksik kalır ve bu yüzden anlatım soluksuzlaşır, yetkin olan öğeler de zarar görür, boğulur.

Yapıtta özün veya biçimin birinin diğerini bastıracak durumda olması çözümlenememişliği gösterir. Hem sanatçının sorunu kendinde çözemediğini hem de yapıtın çözüme ulaştınlmadığının, yapıtı sanat dışı öğlerle doldurduğunun göstergesi olur.Sanatı katıksız düşünce, düşünce, mesaj, konu vs. anlamında öze indirgemek sanatı sanat dışı öğe durumuna sokmak, sanatsal değerlerin yaratılmasını hiçlemektir. Biçimsellik de öyle. Özle bütünleşmemiş her biçim biçimselliktir sadece. Sanat yükü taşımaz, yapıtın özünü veya biçimini öne çıkarma çabası sanatı başka bir şeyin aracı durumuna getirmektir.

Sanat: NEYİN ARACI?

Sanat kendi içinde bir bütündür; değerler, ölçüler taşır ve bu bütüniüğün varoluşuna uygun işlev yapar. Başka ölçütlerle yakınlaşmak, başka işlevlere yöneltmek sanatı sanat dışına çekmektir. Sanat kendi varlık temelini ve değerini yitirdiğinde sanat katından düşer. Biçimin ya da özün yapıttan kopartılarak ön plana çıkartılması çabası sanatı başka amaçlar için bir araç durumuna getirmek, sanatsal değerleri aşındırmaktır.

Belirli bir düşünce, konu vs.den belirli bir görüntüden, tasarıdan, hayalden yola çıkabilir. Önceden bilinebilecekler bunlardır. Yoksa yapıtın bitmiş özü veya biçimi, olması gerekecek öz veya biçimi değil. Bitmiş bir yapıtta öz ve biçim aranır, bitmiş yapıtta bir öz ve biçim gerçeklik kazanır. Bu yüzden önceden bir özün veya biçimin verilmesi olanakszıdır.Aynı olanaksızlık özün veya biçimin birbirine baskın olmasını istemekte de doğar.

Sanat:
KURULU DÜNYADAN BİR KESİT

Öz veya biçimin başat durumda bulunmasını istemek sanat yapıtını sanatsal düzlemden çekmektir. Sanat yapıtı değerini düşünce, konu, vs.'den, sadece içeriksiz biçimlerden almadığından, sanat yapıtı içine katılan her şeyin kesin dönüştürülmüş bir sonucu olduğundan yeni bir şey olarak varolur. Sanat yapıtta varolur ve bir dünya olarak, kurulmuş bir dünya kesiti olduğundan ancak kendi bütünlüğü ile bir şeydir. İçinde barındırdığı her şey kesin dönüşüme uğramıştır, başkalaşmıştır ve ancak başkalaşmış bir bütünlük içinde bir anlam kazanabilmiştir ve öylece anlaşılması gerekir. Yapıta ham olarak girmiş her şey ne kadar açık olursa olsun artık o olmaktan çıkmıştır ve tümü birden yeni bir şeyin bütünlüğünü kurmuştur, öz ve biçim bu yeni dönüşmüşlükte yeni bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar.

Sanatta öz ve biçim ayrımı siyasal bir kaygıdır. Siyasal kaygı ortadan kalktığı anda, öz ve biçim ayrımı da kendiliğinden ortadan kalkacaktır. Bu, biçim veya özün olmaması durumunda da sanat olabileceği anlamına gelmez. Tersine biçim ve içeriğe zaten sahip olan sanat yapıtının dengesini kuracağı anlamına gelir. Siyasal kaygılarla veya tepkilerle özün veya biçimin öne çıkarılması pratik bir gereksinimi karşılama çabasıdır. Siyasal içeriğe sahip olan yapıtlar bile kendi siyasal içeriğini çok çok ötesindedir, daha fazla şeylere sahiptir. Bunun için yapıt salt bir şey için yaratılmaz. Yapıt bütünüyle bir dünyadır. Dünyanın yeniden kurulmasıdır. Yeni bir dünya, yeni bir biçemle kurulur ve her yapıt yeni bir dünya kuran biçemin içinde saklı bulunan öz ve biçime sahiptir ve biçem içerisinde erimemiş, kaynaşmamış biçim ve öz, sanatsal biçim ve öz olamaz. Kalıcı, bütün insanları kucaklayan, zamanı aşan her yapıtta, biçim veya özün, birinin, çok baskın olduğu değil, biçem içinde dengede, erimiş olduğu görülü. Kalıcı her yapıtın zorunlu koşulu yetkin biçim ve öze sahip olmasıdır.

Siyasi araç:
KAYBOLAN SANAT

Sanatı siyasetin bir aracı görmenin sonucu propaganda, ajitasyon yüklü olması istenmiş, bu mantığın uzantısı olarak da özün önce gelmesi, önemli olduğu savunusu yapılmıştır. Değil! Sanatta böyle bir ayrım çok ilkeldir. Sanat yapıtı mutlaka ve mutlaka bir şeyin propagandasını yapan düşünce savunusu, mesaj ileteni veya bu anlamda konuya, düşüncelere sahip bir öz taşımaz. Taşıması da istenemez. Bu çok ilkel bir anlayıştır ve bir dönem için gözde olmuştur. Ama, şimdi bunu sürdürmenin anlamı kalmamıştır. Geçmişte iletişim araçları bugüne oranla çok geriydi. Sanatın kitlelere ulaşımı çok güçtü ve sınırlıydı. Böylesi bir koşulda sanatın bir propaganda , bir ajitasyon aracı olmasını istemek belki çok anlamsız veya yalnış gelmiyordu. Bugün bu tür nedenler de ortadan kalkmıştır. Gerekçe de gösterilemez. İletişim araçları çok daha gelişkindir ve her alana anında ulaşılmaktadır. Şimdi her şey kendi işlevini, asıl işlevini daha iyi görür. Çünkü bağlayıcı, engelleyici etkenler ortadan kalkmış bulunmaktadır ve bununla birlikte daha geniş yayılma alanı, kullanım araçları bulmuştur.

Sanat siyasetin bir aracı değil, diğer kategoriler gibi felsefe, bilim, din... gibi yaşamı ele geçirme biçimidir. Diğerleri ne ise sanat da odur. Değişik yönde odur. Yani insanın yaşamı ele geçirme aracıdır, siyasetin değil. Bağımsız bir kategoridir. Sanatı bağımsız bir ketagori olarak değerlendirmeliyiz. Her kategori kendi içinde amaç, anlam, oluş taşır ve bir işlev görür. Kendi çizgisinden saptırdığımızda sanat kaybolur, değerlerini yitirir. Sanat kendi oluşunu daha çok bağımsızlaştırdıkça daha çok kendi olur.

Bağımsız bir kategori bir başka kategorinin aracı durumuna getirilse o sapmaya uğrar, bozulur ve gelişim durur, atılım yapamaz. Özün önce geldiğini veya bunu tepkiyle biçimin önce geldiğini sallayıp birini diğerine baskın olacağı bir sanat yapıtı önermek sanatı saptırmaktır, sanatsal değerleri boşaltmaktır, sanatı araç durumuna düşürmektir. Sanatın oluşumu, süreci başka bir yoldan ilerlemektedir.

Özün veya biçimin öncelik kazanması şeklindeki her yorum tepkisel bir yorumdur ve aslında hiçbir yeniliği de yoktur. Bu tür bir anlayış bütünüyle eski mantığın aynen sürdürülmesidir. Değişiklik sadece başlangıca karşıtını koymaktır. İki seçenekten birini öne geçirmektir.

Özdekçi felsefe ile metafizik felsefenin çatışması bir neden dayanır. Biri özdeği birincil kabul eder, diğeri özdekdışı bir şeyin. Bu çatışma yüzyıllardır böyle sürdü. Özdekçi felsefeyi benimseyen, onu yaşam kılavuzu olarak olan toplumcu gerçekçiler aynı mantığı sanatta da sürdürerek felsefe alanında bir başka kategoride olanı bir başka kategoriye aktarmış olmaktadırlar. Diyalektik özdekçi felsefe için, toplumcu anlayışlar için büyük bir yanlış, olumsuzluktur. Bir başka kategorinin mantığını bir başka kategoriye taşımakla o kategorinin sorunlarını çözmek olası değildir.

Toplumcu Gerçekçilik:
"YETER Kİ BAĞIRIN AMA SANAT ANLAŞILSIN!"

Toplumcu gerçekçiliğin neden kaynaklanmaktadır? Mantıktan. Bu mantığın yanlış yorumundan dolayı böylesi bir açmaz doğuyor. Mantık ne: toplumcu anlayış toplumu gözetir, toplum için en fazla yaran amaçlar. Öyleyse sanat da toplum yararına olmalıdır. Toplum yararına olması için toplumun bunu bilmesi, görmesi, anlaması gerekir. Sanat yapıtında toplumun yararlanabilmesi için de o yapıtı toplumun anlaması gerek. İşte bu noktada sanat, bir yön değişimine uğratılıyor. Toplumun yetkin, zengin bir biçime sahip yapıtı anlaması olası görünmüyor ve yetkin, zengin biçime sahip olması yerine, toplumun kolaylıkla anlayabileceği, içindeki olayı, konuyu, düşünceyi, mesajı çıplak olarak görebileceği ve özle özdeşleştirilmiş öğelerin bulunduğu bir yapıt isteniyor. Mantığın en zararlı noktası burası. Yapıt bağıra bağıra bir şey söylemeli; bu söyleyişin biçimi önemli değil. Yeter ki söylenen şey anlaşılır olsun, ilk bakışta ortaya çıksın, her şeye baskın olsun. Bu anlayış sanatın sorunlarını

görmezlikten gelir. Toplumun yarannı gözeteceğim derken toplumu kirletir.

Felsefe alanında yürütülen mantığın sanat alanına olduğu gibi taşınması ve bu defa özdek yerine düşüncenin öne konulmasıyla yeni bir bakış açısı oluşturulmuş olmuyor. Pragmatik davranılıyor. Özü veya biçimi öne çıkaran mantık da böyle ve yeni değil. Sadece aynı mantığın öznesi değişiyor, hepsi bu. Mantık aynı olduğu sürece birinin diğerine göre öne çıkarılması bir şeyi değiştirmez. Bu durum yumurta-tavuk öyküsüne döner ve çözümlenemez.

Sanatın kendi işleyişi, işlevi, yapılış süreci, yasallığı, çözümlenişi vardır. Bu ancak kendi yapısına uygun bir bakışla, mantıkla anlaşılabilir. Yoksa başka kategorilerin değerleriyle, araçlarıyla çözümlenemez. Sanatı başka ölçütlerle, sanat dışı ölçütlerle değerlendirmeye, çözümlenmeye kalktığımızda hep sanat dışına çıkarız. Sanatı, sanatın içinden görebilmeli, onun araç ve ölçüleriyle değerlendirmeliyiz. Sanatın kendi öz mantığına sahip olmalıyız.

Toplumcu gerçekçiliğin estetik kuramcılarından biri olan Kagan, hantal bir diyalektik özdekçi mantığa sahip. Kagan'ı ele alıyorum, önemli bir estetik kuramcısı olması ve şu anda hemen aklıma gelmesiyle. Kagan diyalektiği ezbere yineliyor. Diyalektik birliği, diyalektiğin önemli bir ilkesi olduğu için yineliyor ve her şeyde birliğin olması nasıl zorunluysa, bu, sanat için de geçerlidir, öyleyse bundan sözetmeliyim mantığını yansıtıyor. Gerçekte ise diyalektik birliği anlamadığı gibi sanat sorununu cözecek derinlikten de yoksun:

"Hiç kuşkusuz, biçimin görece bir bağımsızlığı vardır ve içerikle olan ilintisi bir çok bakımlardan kendi etkinliğine bağlıdır. Ama, sorunun özünü değiştirmez bu. Çünkü biçim içeriği cisimlendirdiği için içerik karşısındaki konumu ikincildir; öncelik her zaman için, her durumda, yalnızca içeriğindir."(1)

İçerik, özü karşılamıyor. İçerik yapıtın biçiminde barındığırdığı bütün ruhsal değerlerdir. Öz bütün değerlerin ancak anlatılabilen en yalın olanıdır. Buna karşın yine de durum değişmiyor. İçerik ne birincildir, ne de ikincil. Hem biçim içeriği cisimlendiriyor diyeceksiniz, hem de ikincil diyeceksiniz. Bu mantık bunu gerektirmiyor, bunu doğrulamıyor, bunu çıkarmıyor, bu mantık biçimin birincil, içeriğin veya özün ikincil olduğunu gösteriyor. Özdekçi ve metafizik felsefenin tartışmasına, mantığına dönersek bunu daha açık görürüz. Özdekçi felsefe birincil olarak özdeği alıyordu ve gerekçesi de düşüncenin kaynağının beynin olması, yani toplumsal özdeklilikti. Onu vareden şey birincil oluyordu. Aynı mantık bu defa ters yüz ediliyor özdeksel oluş ikinci plana itiliyor. Bunu anlamak olanaksız. Keyfi mantık çıkarımı. Orada öyle çıkaracaksın burada böyle. Bu mantık, biçimin önceliğine götürür. Niçin götürmüyor? Çünkü pragmatik davranıyor. Ya da o anlayışın yansıması, toplumcu olanın toplumcu düşüncelere önem vermesi gerektiğini düşünüyor olmasından.

Sanatta, böylesi bir mantık sanat sürecini, sanatsal yetkinliği, sanatsal dehayı, sanat yeteneğini küçümsemeye götürür ve sanatı bazı düşüncelerin özdeksel yansımasına indirgeniyor.

İÇERİĞİN ÖNCELİĞİ VAR MIDIR?

Yapıtın yolaçtığı etki yapıtın o etkiyi sağlayan biçiminden gelir, ne ölçüde yetkinse o ölçüde etkiler, yeni içerik yansıtır. Zaten bundandır ki bazı yapıtlardan daha fazla etkilenilir, bazılarından daha az. Veya aynı konuyu, olayı vs. işleyen yapıtların tümünün aynı etkiyi sağlayamamasının nedeni budur. Uygun biçim ve öz bulamamış olmak, biçim ve içeriği aynı güçlükte duyuracak yetkinliği gösterememektir. En uygun biçim ve içeriği yansıtan mükemmel olandır. Sürekli biçimle o etki sağlanır. Bu noktada, yapıtın etkisi yapıttan koparıldığı zaman da sürer, bu süren etki içeriktir, denilebilir. Hayır... Etki sadece bağımsız içerik değildir, biçimin de içimize işlediği bir etkidir. Bu yüzden bir sanat yapıtına her bakışımızda yeniden etkileniriz. Eğer sadece içeriğin etkisi olsaydı bir kez bakmak yeterli olurdu veya yeniden değişik bir etkilenmeye uğramazdık. Yanılgı, yapıtın etkisinin sözcüklerle anlatılabilir olması ve bu anlatışın bir kez anlatım düzeyine çıkmasıyla yapıttan bağımsız bir olgu olduğunu, içerikle bütünüyle eş anlama geldiğini savunmaktan kaynaklanıyor. Yapıttan etkileniriz, yapıtla yüzyüze olduğumuzdaki etkiyle, sonraki etki farklıdır. Yapıtla karşılaştığımızdaki etki biçim ve içeriğin en dolayımsız etkisidir. Yapıttan koptuğumuzdaki etki bizde kalandır. Yapıt bütün etkisini kendinde taşır ve bütün etki kopartılıp alınamaz. Kalan bir etkiyi görürüz. Oysa yapıt ancak onunla yüzyüze kalırsak bütün etkisini verir. Aynı zamanda her etki kendi biçimini de duyurur. Yapıttan koptuğumuzda kalan etki varolabiliyorsa bu, etkinin biçimden bağımsız, birincil anlamına gelmeyeceğini, kalan etkinin biçiminin de algılanabilir, duyulur olmasındandır. Şahlanmış atın kalan etkisi atın şahlanmış biçimini de duyurur. Anlatıma çıkmamış etkilerin bir nedeni de budur. Bu etkinin biçimsel kaynağını bilememek, biçimini bulamamak etkiyi bilince çıkaramıyor. En derin etki biçim ve içeriği en iyi tanımlayabilen bilincin duyduğudur.

Şöyle bir soru sorabiliriz: Öncelik her zaman için, her durumda, yalnızca içeriğin nasıl olabiliyor? Hangi zaman ve hangi durumda? Yapış sürecinde de, alımlama sürecinde de öncelik içeriğin nasıl oluyor? Böyle şey olmaz... Düz bir saptama... Hiç bir gerçekliğe dayanmayan saptama. Ne yapış sürecinde, ne de alımlama sürecinde öncelik olamaz. İçerik ve biçim önceden verili olan değil; belirlenmiş ve sınırı çizilmiş şeyler değil, yapıtın kendisinde bütün olarak ortaya çıkan, yapıtın bütünlüğüdür. Önce veya sonra gelen her öğe, her şey bilinen, verili olan, sınırları çizilebilen şeylerdir. Oysa ne içerik ne de biçim böyle bir niteliğe sahip değil. İçerik ve biçim süreçle oluşan şeydir. Şahlanmış bir at yapacağım diyebilirsiniz ve hatta bir modelini de yapabilirsiniz. Ama şahlanmış atın, sanat katına çıkmış bir yapıt olarak şahlanmış atın içerik olarak coşkusunu duyabilir misiniz? Hayır. Böylesi bir şey tasarı durumunda bile etkileyicidir ama bu sanat düzeyine çıkmış bir yapıtın etkisi değildir. O daha başka bir şeydir. Yapım sürecinde, öncesinde ve sonrasındaki etki hep başka olacaktır. Öyleyse hangi durumda ve zamanda içerik önemlidir?

İçeriğin öncelikli olması ne diyalektik birliğe uygun, ne yapıtın yaratım ve alımlama sürecine. Olsa olsa topluma yapıt yoluyla bir şey anlatma kaygısının olmasıdır. Ancak bu da yalnış. Topluma mutlaka anlayacağı bir şey söyleme zorunluluğu başka şeydir, yapıtın bir şey olması başka bir şeydir. Doğrudan veya dolaylı, açık veya kapalı bir şey söyler. Ama mutlaka bir şey söyler? Sanat düzeyine çıkmış

her yapıt içeriksiz olarak nitelense bile bir şey söyler. Bundan hiç bir yapıt kurtulamaz. En soyut yapıtlar bile. Bir şey söyleyen yapıt etkileyen yapıttır, içerikli yapıttır. Her yapıt bir içerik taşıyorsa niçin öncelikle içeriği daha önemseyelim? Yapıt içeriği gerçekleştirendir. Bir şey veriyor demektir. Yapıt bununla yükümlüdür. Bundan fazlası olmaz. Her yapıt kendisi kadar olur. Fazla veya eksik öğelerle değil. Yapıtın içeriğini öne çıkarmasını istemek çok şey olmasını istemektir.

"Dolayısıyla içerik karşısında biçimin yardımcı bir rolü olduğunu görmekle sanatsal biçimin işlevinin ne olduğu da anlaşılabilir ancak" (2) Bir yerde diyalektik birlikten söz ederken, öte yandan biçime verilen önem yardımcı rolle sınırlanıyor. Biçim ve içerik diyalektik bir biçimde kavranmış değil. Bu mantıkla biçimin işlevi anlaşılamaz. Anlaşılmadığı gibi diyalektiğin çözümlemede ne işe yaradığı, diyalektik birliğin ne anlama geldiği de iyice karmaşıklaşır.

En yetkin biçim-içerik: SANAT

Sanatı diğer kategorilerden ayıran en önemli öğe sadece içerik yaratması değil, aynı zamanda içerik kadar önemli, onun kadar gerekli ve hiçbir zaman ikinci plana atılmayacak olan biçimi de yaratmasıdır. Sanat düşünce, konu, mesaj üretmek için var değildir. Sanat, en yetkin biçimi yaratmaktır. En yetkin içerik, sanat katında içerik ancak yetkin, güçlü, estetik bir biçimde sağlanır. Biçimi ikinci duruma getidinlz mi, biçime yardımcı rol verdiniz mi diyalektik oluşum sürecini bozarsınız ve sanatın oluşum ve alımlama sürecinden hiçbir şey anlamadığınızı da ortaya korsunuz.

Sanat yapıtı kurulan her dünyanın yeniden yaratımdır. Yeniden yaratım her şeye yeniden biçim ve içerik kazandırır. Yeniden kazandırılan her şey ancak bir süreç içinde oluşur ve bu süreçte önceden verili bir şey olamaz, sadece adım adım kurma gerçekleşir, biçim ve içerik birbiriyle ayrılamaz gelişim gösterir. Sanat yapıtı verili bir şeyin üzerine, kotarılmış içeriğin üzerine kurulmaz, biçimin de üzerine kuralmaz. Olmayan içeriğin ve biçimin gelişmesiyle kurulur. Başlangıçta biçim ve içerik yoktur, süreç içinde diğer öğelerin işlenmesiyle kendini göstermeye başlar ve yapıt oluşumunu tamamladığında biçim ve içerik de ortaya çıkar ve ancak o zaman bir biçimden bir içerikten sözedebilirisinlz. Bu, içeriğin, her durumda öncelikli olduğu anlayışının yanlışlığını kanıtlar. Diyalektiğin böyle anlaşılmayacağını gösterir.

Öz ve biçim sorununa yaklaşımın diyalektik çizgiye oturtulması zorunludur. Yanlış anlayışın yolaçtığı olumsuzluğu yoketmek için özellikle gereklidir. Çünkü toplumcu gerçekçilik adına sanat bir propaganda aracına indirgenmiş, kısırlaştırılmış, sanat yaratımlan, değerler horlanmıştır. Bunun kitlelere yansıyışı daha da katı olmuş insanlığın yarattığı sanatsal değerler, güzellikler basıt şeylere değiştirilmiştir. Oysa toplumun en yetkin sanata, en yetkin sanatın değerine, ölçütlerine yapıtlarına gereksinimi var ve bunu bulmalıdır. Toplumu sanat anlayışından, estetik duygudan uzaklaştıran her anlayış toplumu çoraklaştırır.

Yanılgılar

"Yalnız şu noktayı açıkça belirtelim: Önce yenilenmesi gereken biçim değil, her zaman özdür; biçim özü doğurur, öz biçimi değil. Yalnız önem bakımından değil, zaman içinde de öz önce gelir ve bu öncelik doğada da toplumda da dolayısıyla sanatta da geçerlidir" (3)

Öze ilişkin yanılgı öylesine yaygın ve derindir ki bir doğma olup olmadığı sorgulanmaksızın her alana rahatlıkla uygulanmaktadır. Buna doğayı da katıyorlar. Öylesine doğru, kesin ve çözümleyici ilke olarak görülür ki her alan için ayrımsız geçerlidir. Sanatta öz önce geliyorsa, doğada da geliyor deniyor. Böyle midir? Değildir... Doğayla toplum arasında, toplumsal yaratım arasında nitelik ayrımı vardır. Doğa toplumsal yaratım değildir. Toplumdan önce vardır ve bağımsızdır. Doğa kendi yasalarını koymuştur ve bu yasaların işlerliğiyle varolur. Bunun dışındaki her şey bizim ona yüklediğimiz anlamdır. Doğa kendi işlerliği dışındaki anlam yüklemelerinden habersizdir, ilgisini de çekmez. Biz ne dersek diyelim doğa kendi yasalarını işletir.

Fischer özü özdeğin en küçük parçası olarak algılıyor. Bunun bilimsel hiçbir doğruluğu yok. Doğa tek tür varlıkla dolu değil. Canlı-cansız, tek hücreli-çok hücreli, düşünen düşünemeyen vb sınıflandırmalarıyla çeşitliliği çoğaltırız. Bazı özdekler başka başka özdeklerin bileşiminden oluşurken, yani kendi molekülleriyle oluşmazken, bir başka sınıf tohumla oluşur. Bunlar çok ayrı şeylerdir. Doğadaki bu çok çeşitliliği bir tarafa bırakıp doğanın özünü onların küçük birimlerine indirgemek bilimsellik değil, az kavramını anlamamaktır.

Doğanın özü, en yalın biçimiyle, doğanın yasallığıdır. Ortaya çıkan her olayın, olgunun, yeşin kendi içinde taşıdığı, kendiyle birlikte oluşan yasaları öz olmaktadır. Yalın anlamda doğa yasallığının ötesinde bir öz taşımaz. Çünkü şeylerin en küçük parçalan veya tohumları her öğe için ölçüt olamaz. Bir kaya kitlesinin molekülleri ölçüt alındığında, bu öz olarak tanımlandığında, diğer bir tür için ölçüt olmaktan çıkar.Tohumla çoğalan türlerin de yine molekülleri vardır ve ayrıca kendi kopyasını, türünü çoğaltır. Oysa kaya molekülü kendini çoğaltamaz, ancak başka bileşiklerden oluşur. Bütün türlerin ayrı özellikleri vardır. Bunlar için temel ölçüt küçük birimleri değil yasallıklarıdır. Yasallık özün özelliği olan en soyut anlatımdır.

Doğada kendini yineleyerek çoğaltan her türün bir ilk olşumu vardır, kendini kendi içinden çoğaltamayanların da, bütün şeylerin ilk oluşumları vardır. Doğada ilk oluşumlar kendi varlıklarının dışında bir özün, başka bir yerde bulunan bir özün yaratımı değillerdi. Bir bitki, bir hayvan, bir maden kendilerinden bağımsız bulunan bir özün yaratımı olarak varolmamışlar, tersine, biçim ve öz birlikteliği içinde varolmuşlardır. Doğada bulunan hiçbir şeyin özü başka bir yerde, biçimi başka bir yerde bulundurduğu ve biri diğerini öncelediği için varolmaz. Böylesi bir öncelme yoktur. Doğa, özü olan yasası ve biçimiyle (özdek) birlikte, eşzamanlı vardır, birbirlerini önceleyen biçim veya özlere sahip değildir. Kaya kitlesinin özünü molekülleri sayarsak, kaya kitlesinin molekülleri doğada önceden bir yerlerde bağımsız olarak var mıydı? Doğada özlerin veya bunun tersini alarak biçimlerin önceleyen olarak nitelenmesi idealizmdir. Din de değil, idealist felsefedir. Bilime de aykırıdır. Doğada şeylerin biçimlerinden bağımsız bir özleri yoktur, çünkü öz ancak şeylerin biçimlenme gerçekliği olduğu anda, eş zamanlı olarak

doğar. Eğer oksijen ve hidrojen atomları biraraya gelirse su oluşur, başka iki öğenin bir araya gelmesiyle, ilişkiye girmesiyle, o konumda, ortamda suyun özü (yasallığı) ve biçimi (özdekleşip bir somutluk kazanması) gerçekleşir. Ayrı iki öğe ve onların koşullayışı olmadan hiçbir yerde bağımsız bir su biçimi ve özü yoktu, yoktur, olamaz. Bilime aykırılıktır. Bilim, özlerin ve biçimlerin birbirinden bağımsız varolabileceğini kabul etmez. Evrenin hiçbir noktasında önceden hazır bir öz yoktur. Özdek, biçimin ve özün birliği, birbirini öncelemeyen biriliğidir. Evreni, varoluşu, doğayı neyle açıklarsanız açıklayın hiçbir koşulda özün veya biçimin önceliğini kanıtlayamazsınız. İster evrim kuramıyla açıklayın, ister tanrı düşüncesiyle açıklayın. Evrim, biçim ve özlerin birbirinden bağımsızlığını kabullenmez. Her ikisinin de birlikte varolduğunu gösterir. Basitten karmaşığa doğru ilerleyişte her şey hem biçim olarak hem de öz olarak değişmektedir; durmadan başkalaşma vardır ve başkalaşma bağımsız öz ve biçimlerin doğması şeklinde değil, olmayan şeylerin birlikte kazanılmasıyla olmaktadır. Din de aynı şeyi söyler. Yani, şeyler, biçimleri ve özleri ayrı ayrı olarak değil, birlikte oluşmuşlardır. Allah'ın "ol" emriyle gerçekleşmişlerdir. Bu emir içinde şeylerin özü ve biçimi birlikte doğmuştur. Diyalektik. Diyalektik biilimdışı davranışları, yaklaşımları örtmek için kullanılmaz. Diyalektik bilimsel gerçekliğin bir yöntemidir... Diyalektik, keyfi olarak gerçeklik yaratamaz. O kendi yasallığı içinde işler. Diyalektik, özlerin ve biçimlerin birbirinden bağımsız olduğunu, birbirini incelediğini kabul etmez, önermez. Tersini yapar, doğanın yasası ve biçimi eşzamanlılık içinde doğar, der. Ne var ki, diyalektik adına, toplumculuk adına, kolaylıkla çarpıtma yapılmaktadır. En katışıksız idealizmi diyalektik olarak gösterebilmektedirler. Diyalektik adına, bilimsellik adına önerilenler gerçekliği tersyüz ediyor. Ama mantıkla, yani diyalektik adına, toplumculuk adına yürütülen mantıkla tersini de söyleyebilirsiniz ve en az önceki kadar haklı olabilirsiniz. Bir başkası, hayır, doğada biçim özü belirler, önceliklidir, derse ne diyeceksiniz? Yanlış mı olacak.Öz ne kadar öncelikli oluşuyla doğru olursa, biçim de o kadar öncelikli olur. Tersyüz edilmiş idealist mantıklarla bilimsellik yaratılamaz. Tersyüz edilmiş anlayışlarla toplumcu ilkeler kurulmaz. Olsa olsa yeni dogmalar türetilir, o kadar.

Doğada ve sanatsal yaratımda öncelik yoktur. Doğa da sanat da yaratımlarıyla ilki bulur; ilk olan kendi biçim ve özünü birlikte getirir, ilk gerçekleşen, ilk yaratılan eşzamanlı bir özelliktedir, özü ve biçimiyle aynı anda doğar.

Doğa, biçim ve özünü birlikte yaratır. İşte bu noktada geriye döndüm. Çalışmamda sadece bu noktada ilk yazımı değiştirdim, diğer bölümler ile ilk yazım durumuyla kaldı. İlk düşüncemden vazgeçtim. İlk yazımda biçim önceliklidir, doğada dedim. Doğa salt biçimdir dedim ama vazgeçtim, çünkü yalnıştı. Doğa ne biçimdir, ne de salt öz. Doğada ne biçim, ne de öz öncelikidir. Doğa insanların keyfi seçimiyle yaratmaz. O kendi işleyişini kendi belirlemiştir. *"Yalnız önem bakımından değil, zaman içinde de öz önce gelir ve bu öncelik doğada da toplumda da dolayısıyla sanatta da geçerlidir."* demenin gerçeklikle bağdaşır bir yanı yoktur. Doğa ve sanat için biçim neyse öz de odur.

Ne biçim, ne de öz birbirinden daha önemli, daha gerekli değildir. Her ikisi de yaratımdır. Doğada şeylerin yasası ne kadar önemliyse, gerekliyse, şeylerin biçimleri de o kadar önemli ve gerekli. Her zaman ve her koşulda. İnsanların yararlanma seçimi bu gerçekliği değiştirmez. Çünkü, doğadaki ve sanattaki şeyler öz ve biçim birlikteliği içinde gerçekleşirler ve varoluşlarını sürdürürler. Suyun yasasını önemsersen suyu içemezsin, çünkü yasa tek başına içilmez. Yasasız su da olmaz. Biçim veya özü öne çıkaran, veya öncelik veren veya birinin yerine seçen anlayış idealizmdir, bilimdışıdır, saçmalıktır.

Bütün bunlar bir yana, sanat bir yana. Sanatla doğa arasında kesin bir ayrım vardır. Ayrım niteliktedir. Doğa toplumsal oluştan öncedir ve koşullayandır. Toplumsal oluşun bir sonucu olan somut yaratımı ise başka yoldan ortaya çıkar. Sanat toplumsal oluşu, toplumsal ilişkiyi, toplumsal bilinci ve üretimi gerektirir. Bağımsız bilinçle, toplumsal yaşam ve doğanın karşılıklı ilişkisinden doğar. Sanatsal öz, toplumsal yaratının karşılığıdır ve sadece toplumsal varoluşa özgüdür. Toplumsal yaratıların dışındaki şeylerdeki öz başkadır; onlar toplumsal yaratının özelliği olan bir ölçütle değerlendirilemezler. Sanatsal öz sadece toplumsal yaratımda aranır ve sadece toplumsal yaratımda vardır. Toplumsal yaratım olan sanat, ayrı ayrı parçaların birleştirilmesinden, ayrı ayrı özelliklerin, niteliklerin biraraya getirilmesinden doğmaz; sanatın özü ve biçimi süreç içinde ortaya çıkar, yapıtın bitmesini sağlar, yapıtı oluşturduğu ölçüde kendini vareder. Gerçek anlamda öz ve biçimi ancak bitmiş bir yapıtta bulabiliriz.

Sanat yapıtlarının özü ve biçimi önceden bilinemeyeceğinde, birinin diğerinden gelmesi de olası değildir. *"Öz biçimi belirler"* (4) kesinlemesi açıklanmamış, doğrulanmamış olarak ileri sürüldüğünde bir doğmanın gücünü, etkisini gösterir, ama gerçekliği içermez. Gerçekten böyle olsaydı sanat yaratımı hem çok kolay olurdu, hem de çok ötelerde olurdu. Oysa, sanat yaratımı ne kolaydır ne de toplumsal varoluşun ötesindedir. Sanatı değerli, güçlü, ayrı yapan özelliğin başında bilinmeyen bir öz ve biçim yaratma gelir. Önceden bilinen bir özü ve biçimi yapıta dönüştürmez sanatçı; sanatçı, bilinmeyen özü ve biçimi ortaya çıkarır, yapıtta sunar; bitmiş yapıt öz ve biçimi verir. Sanatın önemi, değeri buradan kaynaklanır ve yapıtların biricikliği buradan gelir. Bilinen öz ve biçimler yapıta dönüşmez, sanatçı onları bulur ve yapıt olarak sunar. Öz ve biçim aynı anda bitmiş yapıtta vardır.Sanatın bütün evrelerinde aynı birliktelik vardır ve ancak bu eşzamanlılık, eşevrelilik içinde anlaşılabilir, yapılır ve alınlanır. Örneğin, bir ressam, önceden verili bir biçim veya özden çıkarak resmine başlayıp bitirmez. Bir takım düşünceden, konudan, renkden, görüntüden çıkarak durmadan dönüştürmeler yaparak bir öze ve biçime varır ve sonuçta yapıt, bir öz ve biçim kazanmış olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtındaki öz ve biçim, toplumsal ilişkilerin, doğanın vs. öz ve biçiminden başkadır. Sanattaki öz ve biçim, bütünüyle yaratılan ruhsallık katılan bir özelliğe sahiptir. Sanat dışındaki öz ve biçimler böylesi bir yaratımın ve ruhsallığın ürünü değildir.Sanatın yüce oluşu yaratılan olmasına dayanmaktadır, sanat yapıtlarının biricikliğinden, yinelenememesinden doğmaktadır. Sanatçı sadece özü değil, ama biçimi de bir defaya özgü yaratır. Bilinen nesnelerin biçiminden devinerek de olsa yine kendine özgü yeni bir biçim yaratır. Sanat yaratımı bilinen bir şeyin önceliğinden başlayıp biçim ve öz bulur. Sanat yaratımı süreci de budur, eylemi de budur. Bir elmanın nesnel biçimi resimdeki biçimiyle örtüşmez. Bütünüyle ayrıdır. Ne kadar benziyor olsa bile aslında resimdeki biçim özle oluşan bir başka biçimdir, yani bulunan, yaratılan bir biçimidir; özle biçimin süreç içinde olgunlaşıp bütünleşmiş

durumudur. Yapıtın yapım ve alımlama sürecinde öz ve biçim sürekli olarak birbirini etkiler, birbirini dönüştürür ve bütünler.

"Biçim, sanıldığı kadar bağımlı değil öz'e. Pek çok deney, her biçim değişmesinin bir içerik değişmesine yol açtığını kanıtlamış bulunuyor." (5) Yapıtın oluşturulması sürecinde biçim veya içerik tek başına diğerini öncelemez, önceleyen şeyler kesinleşmiş biçim veya özün kendisi değil, henüz öz ve biçim durumuna gelmemiş olandır ya da ham durumda bulunan, işlenmemiş biçim ve içerik öğeleridir. Sanatta bir şeyi anlatma kaygısı ayrı bir şeydir, sanatsal biçim ve içerikle bütünleşmiş anlatımı bulmak daha başka şeydir. Biçimi dıştalayan ona ikincil bir rol veren anlayış aslında sanatsal anlatımı yaratmak yerine bir şey anlatma kaygısını taşır. Bu da sanatı başka şeyin yerine koyar. Oysa sanatta öz yaratmak kadar biçim yaratmak da o ölçüde önemlidir, ikincil değildir.

İmgenin yaratımı

Sanat yaratımı doğrudan özün ham öğeleriyle başlayabileceği gibi, biçimsel ham öğelerden de başlayabilir; alımlama da öyle, biçimler yakalanarak öze gidilebilir, çıkıp noktalan bulunup bütünlükler kurulabilir. Mayakovski'nin şiir yazma yönteminde olduğu gibi. Mayakovski, şiire doğrudan düşünce, konu vb. başlamıyor, bir takım sessel ritimlerle başlıyor. Biçimin ham öğesiyle. Böylece ilerliyor ve ilerledikçe biçim ve öz ortaya çıkıyor, bitmiş şiir çıkıyor. Aynı şeyler resimde de görülebilir. Her zaman bir konudan, bir düşünceden çıkılmaz. Doğrudan bir renkten, bir nesneden başlanabilir; bu ham öğeler, süreç içinde öz ve biçim kazanır. Özün biçimden önce geldiğini ileri süren mantık yanlıştır. Aynı mantıkla biçimin özü yarattığını ileri sürebiliriz ve yanlış olduğu kanıtlanamaz. Tartışma yumurta-tavuk öyküsüne dönüşür ve bir şey çözümlenemez. Sorunun çözümü, sanatsal biçim ve özün, doğadaki biçim ve özden başka olduğunu, sanattaki biçim ve özün, imge yaratmak anlamına geldiğini bilmekte yatar. İmgenin somutlaşması, algılanabilir düzeye çıkışı biçim ve içeriği, özü verir. *"Öz, kendi kendisi için ne kadar gerekliyse, biçim de onun için o kadar gereklidir. Bundan ötürü öz, yanlızca öz olarak kavranamaz, ya da dile getirelemez... aynı zamanda biçim olarak ve de gelişmiş bir bütün zenginliği içinde kavranılıp dile getirilebilir. Biçim, somut bir gerçeklik olarak ancak böyle kavranabilir ve belirtilebilir. "* (Hegel) Bir öğeyi birincil, diğerini ikincil konuma getirip yapıtı anlamaya çalışmak olanaksızdır. Yapıt, hem alımlama hem de yapış sürecinde bütünüyle biçim ve öz birliği içinde kendini gösterir.Çünkü sanatsal öz ve biçim doğanın bir öykünmesi değildir, imgenin oluşturduğu bütündür. İmge oluşturmak insansal yaratımdır ve başka bir şeyde veya başka bir yerde de hazır karşılığı yoktur.

Sanatın ayrı bir toplumsal kategori olmasından öğeleri başka kategorilerinkiyle eş tutulamaz veya sanatın öğeleri kendine özgü özellikler taşır ve bu özellikler dikkate alınmaksızın gösterilen yaklaşım yanlışlığa götürür. Sanatın sorunlannın çözümlenmesinde en büyük yanılgı buradan başlıyor; sanatı bağımsız bir yapı olarak görmemek, başka kategorilerin öğeleriyle, işleviyle ölçmek. Bu aşılmadıkça, bu tutum düzeltilmedikçe istenen hep başka şeyler olacaktır ve sanat hep başka bir alanda, başka kategorilerin ölçüleriyle değerlendirilecektir. En çok tartışılan konulardan biri olan öz ve biçim'e ilişkin yargılar da yine bu ölçülerle verildiğinden yanlışlıklar giderek dogmalaşmıştır. Dogmaların düzeltilmesi yanlışlıkların düzeltilmesinden daha zordur, çünkü tabulaşmış, olağanlaşmış, kesinleşmiştir. Bu yüzden doğmalara karşı daha şiddetli saldırmak, onu her yönden bütün olarak ortadan kaldırmaya çalışmak gerekir. Başka türlü dogmalar temizlenmez.

Toplumcu gerçekçiler

Toplumsal gerçekçi kuramcılar içeriğin önce geldiğini savlarlar ve bütün modern akımları biçimci olarak suçlarken aslında bir doğrudan çıkarak ulaşmıyorlar bu yargıya. Yine suçladığı mantığı kullanıyor ve yeni bir yanlışlıktan, tersi bir yanlışlıktan kurtulamıyor. Mantığı ters çevirmek, yargıyı ters çevirmek, sorunun çözümü olmuyor. Toplumsal gerçekçiliğin kuramcıları içeriğin, özün önce geldiğini söylerken, başta şunu kabul etmiş oluyorlar: biçimden bağımsız, ayrı, görülebilir, duyulabilir, anlatılabilir, bilinir sanat içeriği vardır. Bu idealizmdir. Her ne kadar diyalektik özdekçliliği temel alıyor olsa da yanlış mantık, bir şeyin karşıtını öne sürmek onu gerçeğe, doğruya götürmeye yetmiyor, suçladığı, yanlış bulduğu şeyi başka yoldan yaşıyor.

"İçerik, şüphesiz biçim alabilir olan bir şeydir, fakat biçim almamış olduğu sürece hiçbir belirlenebilir niteliğe sahip değildir, onun ne olduğ hakkında hiçbir şey bilmiyoruz. İçerik, hakikatten biçim alırsa, ancak o zaman estetik bir içerik olur." (6) İçerik ve biçim hiçbir biçimde önceden varolan, hazır bulunan bir şey değil, sonradan yaratılan, toplumsal oluştan çıkan, bir süreç içinde oluşan şeydir. İnsansal yaratım olan sanat yaratımı gerçekleştirdiğinde sanatı da gerçekleştirmiş olur. Sanatın hiçbir öğesi, içeriği ve biçimi sanatçının sonradan yaratımı, katkısı olmaksızın sanat katına çıkamaz. Toplumsal gerçekçiliğin kuramcılan içeriğin önce geldiğini söylerken dayanaklan toplumsal yaşamın her şeyden önce gelmesidir. İşte yanılgı da burdan başlıyor. Felsefe, siyaset alanında toplumbilim alanında sözkonusu olan şeyleri sanat alanına taşıyor. Diyalektik özdekçilik, özdeksel olanı, toplumsal yaşamı birincil alır. Bu tartışma sanata da özgünlüğü gözönünde tutulmaksızın taşınıyor.Ama yalnış bir yöntem ve anlayışla. Yaşam elbetteki öncelikli. Ne var bunda? Sanat bütünüyle yaşam demek değil, her şeyden önce bir yaratımdır. Ham olarak yaşam sanat değildir. Ham olarak yaşam kendisinden başka bir şey olamaz. Yaşamın önceliği veya sanatın yaşamdan kaynaklanması ayrı bir şeydir, yaşamın sanata dönüşmesi başka bir şeydir. Dönüştürülmemiş bir yaşam sanat olamayacağına göre, önce veya sonra gelmesi, yaşamdan kaynaklaması, içeriğin yaşamdan kaynaklanması gibi, tartışmalannda bir anlamı olmayacaktır. Bu sorunlar başka kategorilerin sorunudur. Sanatın sorunu değil. Sanatı, sanatın kendi öğeleriyle, yöntemiyle, mantığıyla tartışmalıyız.

Yaşam her şeyi önceler. Kabul edelim veya etmeyelim, böyledir. Ancak, sanat yaşamın bir kopyası değil, yeniden yaratılmasıdır. Yeniden yaratım başka olandır. Yaşamdan alınan her şey ham öğelerdir, sanat için sadece malzemedir, alınan hiçbir şey sanat değildir, ancak yaratım sürecinden geçmiş olan sanat katına yükselir. *"İçerik deyince, doğrudan doğruya zihni kavramı alırlar. Eğer bu anlamda 'içerik', 'kavram' ile bir tutulursa, o zaman, içeriğin sanatı meydana getirmediği bir yana, sanatın hiçbir içeriği olmadığı da şüphesiz doğru olur."* (7) İşlenmeden biçimle

bütünleşmeden, içerik gerçekleşmez. İçeriği, bir düşünce, kavram, konu vs. olarak alırsak,böyle anlarsak, gerçek içeriği anlamamış olduğumuz gibi sanatta, içeriğin önemli değil, biçimin önemli olduğunu söylemiş oluruz. Çünkü, hazır, verili olan kavram, konu, düşünce vs. Bu durumda biçimlenmeyi ister; sanatçı için asıl önemli ve hatta tek önemli iş bunları biçimlendirmek olur; sanatçının görevi biçim kazandırmak, biçim yaratmak olur.Buysa içeriğin değil,biçimin önemini vurgular. İçerikler yaşamda varsa, içerikler yaşamın yansıtılmasıysa, dönüşüme uğramamış yaşamın her öğesi sanat için önemli olmaktan çıkar, önemli olanın bu içerikleri biçimlendirmek olur. Bu, yatatımın dönüştürme olduğu kabul etmek, biçimciliğe karşı çıkacağım diye, içeriğin önemini savunacağım diye biçimci olma durumuna düşmektir. Toplumcu gerçekçiler bu bakımdan katıksız biçimcidirler.

Aynı yanlışlığı salt biçimciler de yapar. Sanatın yoktan varetmek, yeniden yaratmak olduğunu anlamayan, bunu görmeyen, kavrayamayan her anlayış sonuçta tek yanlı bir yanılgıya saplanır. *"Şiirin kullandığı içerik (material), bütün insanların ruhlarında vardır: yanlız ifade, yani biçim şairi şair yapar"* (7) Aynı şeyi görüyoruz. Toplumsal gerçekçilerin yaklaşımını, mantığını buluyoruz. Toplumsal gerçekçiler içeriği yaşamda gösteriyor, biçimciler ise yine yaşamda, insanda; yani her ikisi de hazır bir içerik sunuyor. Biri, içeriğin önemli olduğunu öne çıkarıyor, diğeri biçimin; aynı mantığın ters işletilmesi veya ters yargılara varmasından başka bir şey yok; ikisi de yanlış.

İnsanın ruhsal bir varlık olması, onun ruhsal duyarlılık düzeyine çıkmış varlık olması demek sanatın hazır içeriğine sahip olması demek değildir. Sorun sadece bunu biçimlendirmek olsaydı iş kolaydı. İnsan ne kadar ruhsal olursa olsun, sanatsal bir dönüşüme, biçim ve içerik olarak bir dönüşüme uğramamış bir yapıyla sanatsal ruhsallıktan uzaktır. Sanat biçimi işlemez, onu aramaz sadece, içeriği de arar. Ne kadar dolaysız, kendiliğinden oluşturulmuş olursa olsun, her sanat yapıtı, bilinir veya bilinmez bir dönüşümden, içerik ve biçim öğelerinin birlikte bir dönüşümünden doğar. *"Biçim, ifade edilmez; çünkü, onun kendisi ifadedir" (9)* Biçim kendi başına anlatım olmaz. Ancak içerik kazanmış, içerikle bütünleşmiş bir biçim anlatım kazanır. Biçim, ayrı, içerikten kopuk bir varlık değildir, ne önce, ne de sonra kendi başına bir şey söylemeye gücü yetmez. Aynı durumda içerik de öyle. Hem içerik, hem biçim birlikte varolurlar ve bütünleşik olduklarında bir anlatım doğar. Sanat yapıtı bütün olarak bir anlatımdır. Her yapıt bir anlatıma sahiptir, anlatımı olmayan yapıt olmaz. Ancak, bu salt biçimden dolayı anlatım oluyor değildir. Anlatım, yapıtın bütün olarak kendisi, içeriği ve biçimi, bütünün kapsadığı öğeleriyle kendisidir. Yapıtın diğer öğelerinden soyulmuş ne biçim, ne de içerik olmaz.

Bir romanın anlatımı nedir? Anlatım, romanın bütünü içinde geçen olayların, konuların, düşüncelerin, betimlemelerin, konuşmaların vs. dışında, kendiliğinden olan bir şey mi? Ya da bu öğeler olmaksızın kendi başına bir anlatım mı var? Roman, içerik ve biçim kazanmış olduğu bir durumda anlatıma ulaşır. Bütün yapıtlar için böyledir. Yapıta katılan her öğe, yapıtın bütünlüğünden çıkarıldığı, ayrı ele alındığı zaman sanat öğesi olmaktan çıkar. Sesin şarkı olması içi ritme, ölçüye, söze, armoniye vs. gereksinim vardır. Ses kendi başına sanat olamaz.Onu dönüştürmekle ancak sanatsal düzeye yükseltebiliriz. Biçim yaratmak sanat için önemli olsaydı, toplumsal yaşama hiç gerek kalmazdı. Herkes sanatın içeriğine sahipse, toplumsal yaşam olmadan da sanat yaratılırdı. Oysa böyle bir şey olmaz. Toplumsal değerle, ölçüler vs. olmadan bireysel içsellik sanatı yaratamaz. İlk toplumlarda bile sanat toplumsal oluştan dolayı yapılırdı.

Toplumcu gerçekçi kuramcıların yanılgılarına biçimciler de düşer; Benedetto Croce, sanatı biçim yaratmayla bir tutarken, kendi kendisiyle çelişiyor; içeriğin biçim almadan bilinemeyeceğini, bir niteliğinin olamayacağını söylerken, şiirin kullandığı içeriğin bütün insanlarda varolduğunu, şairi şair yapan şeyin biçim olduğunu söylüyor.Biçimden bağımsız içerik olamayacağına göre, şairlerin ruhlarında da böyle bir içerik olamaz. Sanatçıların ruhlarında içerik hazır değildir. Sanatta sorun hazır içerikleri biçimlendirmek de değildir. Her iki anlayış da birbirinin aynı mantığı ters işletmesinden doğuyor, yanılgıya götürüyor.

Sanatçıda içerik hazır olmaz; sanatçıda, hazır olan şey duygu, düşünce, kavrayış, sezgi, bilgi... yoğunluğudur. Bunlar içerik değil, başka şeylerdir. Sanatçı ruhunda olanı biçimlendirmekle de yetinmez. Kuşkusuz sanatçı kendi içselliğindekileri de katar, dışlaştırır. Ama sanat bununla sınırlı değil. Dış gerçeklik de var. Hiç bir zaman yapmayı düşünmediği şeyleri onlar varoldukları için, rastlantısal olarak da yapar, görev olarak da yapar, bir başka nedenden dolayı da yapar. Onlar ruhunda varolduğu için değil, onları dönüştürecek bir yeteneğe sahip olduğu için yapabiliyor. Bir başka veriye sahip olduğu için, bir kurmayı gerçekleştirdiği, bir biçeme sahip olduğu için öz ve içerikleri yaratabiliyor. Verili olan, önce gelen, bir kurmanın yöntemi, tekniği, aracı olan biçemdir.Yapıt bir kurmanın aracı olan biçemle ortaya çıkarılır, önceden verili biçim ve içeriklerle değil.

İçerik ve biçimle ilgili olarak aynı yanılgıyı Kagan gibi Avner Ziss de taşıyor. Bir paragrafın başında doğru bir anlayışa gittiğini sanacakken yeniden doğmaya geçtiğini görürüz. *"(...) bilindiği gibi, diyalektik biçim ve içeriğin bir ve aynı fenomenin birbirinden ayrılmaz iki yanı olduğunu öngörür; öyleyse organik bir birlik (bütünlük) oluşturur bunlar."* Tam böyle yazmışken birden bire; *"ne var ki, Marksizm, bu bütünlük içinde başat rolün içeriğe düştüğünü; çünkü onun sanatsal olayın öz yapısını (nature) ortaya koyduğunu ve özünü temsil ettiğini vurgular."* (10) Kim neye nasıl bakarsa baksın ama önce bilimsel doğruluk önemlidir. Marksizm, diyalektik özdekçilik soruna nasıl bakıyor ayrı bir konu, onun dedikleri ayrı bir konu, gerçeklik ayrı bir konu. Birinin birinden önce geldiğini vurgulamadan ileri gitmeyen bir söylemin nasıl bilimsel olacağı hayret uyandırıcıdır.

"Birincil anlamda, içerik yansıtılan yaşamdır, diyeceğim, nesnel gerçekliktir, bunun da varlığı sanattan bağımsızdır. İkincisinde ise, tüm sanat yapıtının içeriği bu yaşamın yansımasıdır; diyeceğim, nesnel gerçekliğni kendisi değil, sanatçının kendisinin görmüş olduğu, yaratıcı ve ideolojik düzlemde yeniden yorumladığı gerçektir." (11) Burada söylenenler ne anlama geliyor? Sanata ilişkin bir şey söylemek yerine doğrudan felsefesel bir anlatım seçilmiş, bununla sorun kapatılmıştır. Görünüşte çok büyük laf edilmiş gibi görünüyor olsa da boş olmaktan öteye hiçbir anlamı yoktur. Ne demek, *"içerik yansıtılan yaşamdır"?* Sanatta içerik dış gerçekliğin ideolojik düzlemde yorumlanması mıdır? Bunlar sanat dışı söylemdir.

Sanat yansıtma değildir, içerik de yaşamın yansıtılması değil. Sanat kurmadır, içerik de yeni yaratılan gerçekliğin

manevi etkisidir. Sanat sadece bir yansıtma olsaydı yaratım olmazdı. Yaratım, yansıtma değil, doğrudan doğruya yeni bir dünya kurmak, yeni bir gerçeklik yaratmaktır. Dış gerçekliğin kendi başına bir anlamı yoktur. Onun sanatsal düzeyde içeriğe kavuşması için, sanatçının yaratıcılığına gereksinim vardır. Sanatçı dış gerçekliğin bir kopyası olan yansıtmayı gerçekleştirmez. O dış gerçekliği kendi öznel dünyasından süzerek yeniden kurgular, kurgulanmış bir bütünlük olan sanatta içerik, yeniden yaratılmış biçimle bilikte doğan, dış gerçeklikten ayrı, onun yansıması olmaktan uzak, kendi başına varolma düzeyine çıkartılmış manevi etkidir.

Sanat ve diyalektik

Sanat sadece bir yansıtma olsaydı sanatın hiçbir önemi kalmazdı. Ayrı bir kategori olarak yapılanmazdı. Sanat, bilim değildir. Bilim en çok dış gerçekliği yansıtır. Bilim, dış gerçeklik ne ise bütünüyle onun yansısını bulur, yasalarını, işlerliğini ortaya çıkarır. Sanatın böyle bir işlevi ve oluşumu yoktur. Dış gerçeklik ne olursa olsun o, her şeyi yeniden yaratmak zorundadır. Sanatta yaratımın içine içerik katılır. Yoksa dışarıdan alınmaz. Sanat insansal yaratımdır. Onun biçim ve içeriği ne doğada, ne toplumda, ne de başka yerde hazır bulunmaz, bir yansının aktarılması değildir. İçerik ve biçim, hiçbir benzeri olmayan yapıt içinde gerçeklik kazanan ve yapıtla ancak ortaya çıkabilen bir gerçekliktir. Toplumcu gerçekçiliğin savunucuları nedense diyalektiğe, Marksizm'e bağladıkları anlayışlarını bilimsel gerçeklikle eş tutmayı seçiyorlar. Diyalektiğin ancak kendi düşünceleri doğrultusunda anlaşılacağını sanıyorlar. Aslında bu bir gizlenmedir. Diyalektik özdekçiliğin, böylesi kalıpçı bir anlayışı doğrulayacağını sanmak bir yanılgıdır. Bilimsel olmayacak bir şeyi diyalektiğin doğrulamasını beklemek ayıptır.

Dış gerçeklik elbette var. Ancak sorun sanattaki gerçekliğin bir kurmaca gerçeklik olduğundan. Kurmaca olan hiçbir şey yansıtma olamaz. Yansıtma kurmayı gerektirmez. O neyse odur. Biz ne kadar yaratıcı, ideolojik yanılsamadan geçmiş dersek diyelim gerçekliği değişteremeyiz. Böyle olsaydı, toplumsal olayları, yaşamı aktarmak sanat olurdu. Herkes de iyi bilir ki, sanat yaşamın gerçekliğini aktarmaz, o yeni bir yaşam yaratır. Hani yaşamım roman olur derler. Kişinin başından ne gibi bir olay geçmiş olursa olsun, ne gibi düşünceler taşıyor olursa olsun ve hatta bu düşünce ve yorumu da katarak anlatırsa anlatsın, yaşamı roman olmaz.Sanat düzeyine çıkması için yansıtma ve yorumlama değil, kurma gereklidir. Kurmaca bir dünyadır sanat. İçerik ve biçim, dış gerçekliğin yansısından alınmış ideolojik yorumlar değil, bunların ötesine taşan, yeni bir gerçekçiliğin somut, özdeksel ve ruhsal öğeleridir, yanlarıdır.

Sanatçı ve sanat yapıtı ihtiyacı

Toplumcu gerçekçiliğin kuramcıları estetikçileri, sanatı ve yapısını mutlaklaştırıyorlar. En çok diyalektik özdekçilikten söz etmelerine karşın, en çok ona aykırı düşen de yine onlar oluyor. Sanatta içerik ve biçim önceden hazır olan öğeler, özellikler değil, süreç içinde yaratılan önceden olmayan, hiçbir dış dış gerçekliğin öykünmesine dayanmayan, onların yansıları olmayan, sonradan yaratılan gerçekliğin parçalandırlar. Yansıma olarak görüldüğünde, dışarıdan alınabilir olur. Yaşamın yansıması içerik durumuna getirildiğinde, diğer kategorilerin içeriklerinden ayndedilemez.

Gazetecilikte, televizyon haberciliği ile yaşamın bir yansısını, hatta daha canlı ve doğrudan yansısını verir ama bunlar sanat olmaz. Ona ideolojinin katılması diğer alanlarda da yapılıyor ve hem de daha doğrudan, açık ve yoğun biçimde; yine de sanat olmuyor. Dış gerçekliğe şundan bundan yorum katmak hiçbir şeyi sanat düzeyine çıkarmaz. Ne kadar yalın, dış gerçekliğe benzer olursa olsun her yaratım yeniden kurulmuştur. Onun içerik ve biçimi kurmayla gerçekleştirilmiştir. Sanat içerik ve biçimini birlikte ve yaratım sürecinde ortaya çıkarır ve yapıt yeterli öğe ve bileşimleri bulduğunda tamamlanmış olur ve ancak o zaman içerik ve biçim de onda gerçekleşir. Yoksa önceden varolan bir içerik ve biçim yoktur. Dış gerçeklik bir bütün olarak alınsa bile, yani yaşamın bütünü, olan neyse, hepsi anılsa bile sanat düzeyine çıkmaz. Öyle olsaydı yaşamın kendisi zaten sanat olurdu, sanatçıya yapıta da gerek kalmazdı. Oysa sanat, sanatçıyla varolur ve sanatçının dönüştürülmesine gereksinim duyar. Dış gerçeklik kesin bir dönüşüme uğramadan sanat düzeyine çıkamaz. dönüşüme uğramış her şey kendi olmaktan çıkar, birbirinin yadsınması olur. Dış gerçeklik ne kadar yadsınırsa yadsınsın, sonuçta onun içinde kalınır ama sanatçı bu gerçekliği dönüştürmeden bir yansı olarak almaz. Sanatçı, tersine bir yol izler. Dış gerçekliği kurduğu dünyadan sürer, dışa atmaya çalışır. Bunu başardığı ölçüde güçlenir. Dış gerçekliğin yadsınmasıyla, sanatta dış gerçekliğin dışa itilmesi ayrı şeylerdir. Sanatçı dış gerçekliği yadsımaz, doğrudan onun içinde yaşadığının, kopmaz olduğunun bilincindedir, herkesten daha çok basıncı duyar ama işte bu yüzden daha çok kurgulanmış bir gerçeklik kurmak, yeni bir dünya yaratmak gerektiğini de görür.

Yansı daha çok gerçek değildir. Kurgulanmış olan, insansal yaratımın süzgecinden geçmiş olan daha gerçektir. Ve sanat yaratımsal bir gerçekliktir. Kurgulanmış, kurulmuş bir gerçeklik dış gerçeklikten, özdeksel gerçeklikten daha başka, ondan daha fazla gerçeklik taşır. Eğer böyle olmasaydı sanatın işlevi de olmazdı, ayrı kategori olarak anlamı kalmazdı. Bunu bir örnekle somutlayalım: Yaşamda her gün etkileyici olaylar olur. İnsanlar ölür, trafik kazaları olur, kendi başımıza olmadık işler gelir, yakınlarımız felaketiere uğrar. Ama bunlar bizi ille de derinden etkileyecek değildir. Etkilemeyebilir. Hatta kişi öz annesi-babası ölse bile şiddetli bir acı duymaz. Ama yine ayni kişi, bir romanda, bir filmde, bir resimde bir kuşun, bir böceğin, ölümü karşısında sarsılabilir. Gerçekten de sanat yapıtlarındaki olaylardan durumlardan daha çok etkileniriz. Niçin? Çünkü sanat yaşadığımız bir gerçekliği bize doğrudan değil yeniden yaratarak, bütünüyle dönüştürülmüş olarak verir de onun için. Salt bir yansı, içine neyi katarsanız katın dönüştürülmediği sürece dış gerçeklik olmaktan hiç kurtulmaz. Hiç olmamış olan, zaman, boyut sanatta gerçekleşebilir. Dış gerçekliğin yansılarını katanz, onların becerilerini görürüz ama hepsi o kadar; kurgulanmış gerçeklikte yansı ham olarak bulunmaz, sanat yansımaları da almıştır ve onları dönüşüme uratarak dış gerçekliği başkalaştırmıştır.

İçeriğin dış gerçekliğin yansıması olarak gören toplumcu gerçeklik kısır bir anlayışla sanatı mutlaklaştırmaya çalışır, tek tip yapar. Yaratıcılığı tek yoldan, tek yöntemden, tek biçimden başka olmaz sanır. Sanatsal yaratım yaşamın sonsuzluğu kadar sonsuzdur. Sanatsal yaratımın yolu, yöntemi, biçimi sonsuzdur. Yaşama hangi açıdan bakarsan o açıdan görürsün ve o açıdan sanat ya-

parsın. Hiç bir sanat anlayışı diğerlerinden daha üstün değildir. Sanatsal öğelerle donanmış, sanat kurallarını içermiş, sanatsal düzeyde yaratım yapmış bütün sanat anlayışları kendi başlanna bir değerdirler ve bir başkasıyla ölçüşmezler. Yaşam karşısında üstünlük yarışı içinde değil, varoluş kaygısındadırlar.

Yinelenemez olan toplumsal yaşam, toplumsal tarih yaratımlarla zenginleşir ve hiçbiri de vazgeçilir değildir. Sanat başka bir kategoriye benzemez, bilim gibi yalnışlığı anlaşılınca atılmaz; sanat yinelenmez olan, sadece bir kereye özgü olan, toplumlarla varolup, onların kalıtı olarak kalan yaratımdır. Yanlışlanamaz, atılamaz. Sadece varoluşlarını kanıtlarlar ve sonsuzca kalırlar. Toplum ne kadar çok başka yoldan, başka biçim ve içeriklerle donanmış sanat yapmış ve yaratmışsa o kadar zenginleşir ve insan o ölçüde daha çok insanlaşır.

Biçim ve öz sorunu biçem sorununa bağlanmaları, biçemden bağımsız anlamaya çalışmak olanaksızdır, doğru sonucu götürmez. Biçim ve öz, biçemin anlaşılmasıyla kavranabilir. Yalnız öz ve biçimi değil, genel anlamda sanatı kavramak için biçemi çözümlemek gerekir. Sanatın bütün sorunları biçemle doğrudan ilişkilidir. Biçem çözümlemeden sanatı anlamak olası değildir. Sanat etkinliğine yeni başlayanlar için biçem hiç üzerinde durulmayan bir konudur. Genel anlamda biçeme yönelik bir ilgi yoktur. Türk ve Kürt sanatçılar biçem sorunuyla ilgilenmiyorlar, bu yüzden de çağdaş sanat akımlarına karşı koyulan tavır ezber ve kopya oluyor. Biçem sorununu bilinçli bir çözüme kavuşturmadan ne ulusal çizgi, ne de çağdaş çizgi bulunur. Evrensel ölçüde birkaç sanatçı dışında sanatçının yetişmemiş olmasını bunda aramak gerekecek. Nitelikli, güçlü, çağdaş sanat yapmak kaygısı taşıyan herkes önünde sonunda mutlaka gelip biçem sorununa dayanacaktır. Biçem sorununu çözmeden de nitelikli bir yapıt vermesi söz konusu olmayacaktır.

Biçem sanatta teknik anlamına geleceği gibi yanlış yöntemi, oluşturma yaratım yolu olarak da nitelenebilir. Biçem, yöntemle, teknikle özdeşleşir. Bir sanat akımı ile özdeş olmayan biçem özgünlüğün göstergesidir. Özgün olma düzeyinde biçem sadece kişisel bir dünyanın yansısıdır ve kişisel bir başkalaştırma gösterir. Oysa sanat akımı olarak biçem genel ve dizge bütünüdür ve bütün olarak başkalaşım yaratır, başkalanndan kopuşu kesin ve her noktadadır.

Biçem, yapıtın yaratılmış yöntemidir, yapıt öğelerinin bağlantılarını sağlayan, bütünlüğü kuran bir yöntem, biçem olmaksızın kişiselliği yansıtmak, yapıtı sıradanlıktan kurtarmak olası olmaz. Yapıt biçemin olanağıyla kendini başkalaştırır, nitelik kazanır. Yapıttaki işlevleriyle biçim ve biçem ayrı şeylerdir. Genel anlamda günlük dilde biçem, biçime dönüşür ve biçim özün karşıtı durumunda algılanır. Bu yanlış bir yaklaşımdır. Biçim, yapıtın her öğesinin bir gerçeklik kazanmasıdır; öğelerin görünüşe çıkmasıdır. Biçem, yapıtın bütün öğelerinin birbirine bağlanışı, her öğenin biçimine bütünlükten gelen özelliğin katılmasıdır. Biçem ile biçim arasındaki ayrım yorumlamadır. Ama yapış sürecinde biçim biçemden kopartılarak ayrı olarak oluşmaz. Onunla birlikte yürür. Yapıtın her öğesinin içine işler, siner. Biçem her öğede bulunmakla birlikte kendini en doygun noktalarda duyumsatır, gösterir ve baskın olur. Biçemin etkinliği ölçüsünde biçimi örter, yokeder. Zaten biçimle biçemin karıştırılmasının nedeni de budur. Biçem veya biçimin baskın oluşu diğerini unutturur, göstermez. Böylece birbirinin yerine geçerler. Güçlü bir yapıtta biçim kaybolur, yokolur; onun yerine biçem bütün görkemiyle öne çıkar, baskınlığını duyurur. Güçlü olmayan, nitelik kazanmamış yapıt biçim düzeyinde kalmıştır, biçem kazanmamıştır ve bu yüzden de sanat yapıtı olma niteliği bulamamıştır. Salt biçim düzeyinde kalmak sanat katına yükselmenin önünde duvardır. Biçem katılmadığı sürece, belirli bir biçem kazanamadığı sürece sanat yapıtından sözedemeyiz. Biçim, nesnelerin öğelerin dış görünüşlerini, yüzeyini, boyutunu verir; biçem nesnelere, öğelere bir ruh, anlam katar, onlara konuşma yetisi kazandırır. Yapıtta biçim öne çıktıkça yapıtın değeri düşer, biçem öne çıktıkça yapıt sanatsal düzeyini yükseltir.

Bir ölü dağ resmi yapmak istediğimizde nesnelerin görünüşlerini çizeriz. Nesneler diyelim; meyveler, sürahide çiçekler ve kumaş olsun, dış görünüşlerini, çizmemiz gerekir herşeyden önce. Doğru veya yanlış, benzer veya benzemez nesneleri gösteren her çizgi, renk biçim alacaktır. Biçim almış her öğe de biçimlendirilmiş olacaktır. Hepsi bu kadar. Ne kadar gerçeğe uygun olursa olsun sadece nesneleri görüyorsak, onun ötesine geçiren havayı bulamıyorsak biçim düzeyinde kalmış oluruz ve bu yapıt olarak oratya çıkmaz. Biçim almış bu nesneler asıllarını ne oranda benzediği bir yana başka bir şey sezdirlyorlarsa biçem aranır, biçem kendini duyurmaya başlar. Bir elmayı gösteren biçim biçim olarak kalır, ama bir elmadan başka bir elmayı duyuruyorsa biçemleşmiş demektir. Bu yüzden Cezzane'nin ölü doğa elmaları gerçek elmalardan daha gerçektir. Sanatçı biçemle kendi öğelerini yaratır, sanatçı olmayanlar doğayı kopya eder, kendi öğelerini yaratamazlar.

Yapıtları birbirinden ayıran özgünlük de yine biçemden kaynaklanır. Belirli, başka biçeme sahip olmayan bir yapıtta özgünlükte bulunmaz, sanatsal değerler de. Sanatçı kendi kişiliğini yansıtan biçemi bulduğunda özgünlüğünü de duyurur.

Genel biçem sanat akımlanndan biridir. Her sanat akımı bir genellik kazanır. Bu bakımdan genel demenin bir sakıncası yoktur. Asıl önemli olan da gerçekten tarihsel dönüşümler, katkılar sağlayan da genelleşmiş biçemlerdir. Tarihsel itici gücü asıl bu genel biçemler olmuştur. Kişisel biçemler tek ve yinelenemez kalmış, ayrı konumunu korumuştur. Elbette sanat tarihine katkıdır bu. Ancak bir defalık ve başkalannca izlenmeyen olarak kalır. Çünkü kendini tam olarak açıklayamamış, bütün donanımlarını dışa vurmamıştır. Ya bazı konularda yenilikler getirerek veya varolanı değişime uğratarak bütünüyle kişisel özellikler katarak özgün biçemi kurmuştur. Oysa genel anlamda yaratılan biçemler kendi yapılannı, bütün donanımlarını bilince dökmüş, açığa çıkarmıştır. Başkalannca da yorumlanabilme olanağı sağlamıştır.

Bilinçli bir donanımın, bakışın yansıması olan biçem önceliklidir. Yani hem özden, hem de biçimden önce gelir. Öz-biçim ikilemi yerine biçem ve öz-biçim kavramlarını yerleştirmelidir. Çünkü, biçim ve öz önceden bilinemez olduğundan hangisinden daha önce geleceğini tartışmanın da bir anlamı olmaz. Öncelikli olan şey bilinen olan, verili olandır. Sanatta verili olan, bilinen olan öz veya biçim değil, biçemdir. Biçem verilidir ve önceden bütünüyle bilinir. Belirsiz olan, bilinmeyen öncelikli olmayacaksa, kendini varetmemiş, somutlamamış şeyin öncelik olması ne denli mantıkdışı ise, bilinenin, verili olanın da buna karşıt olarak o ölçüde öncelikli olacağı açıktır.

Biçem, yeni bir dünyanın bilinci kurmaca bir dünyanın gerçekleştirilme yöntemi, tekniğidir. Her kurmaca dünya

yepyeni bir bakışla, nitel ayrımla donanır ve kendi anlatım aracı olan tekniği bulur. Teknik bütün özellikleriyle açıklanmış , kullanılır duruma gelmiştir. Sanatçının elinde bilinir sadece bu araçtır. Ne yapıyor olursa olsun, neyi yapmaya başlarsa başlasın elinde önceden verili olan, egemen olduğu bir, sadece bir araç vardır; biçem. Bunun dışındaki her şey sonradan yaratılacak olandır. Yapıtta yer alacak öğeler, biçemin denetimindedir, onun bağlayıcılığıyla bütünleşir, sanat katına yükselir. Biçem, yeni bir dünya kurmanın bütün bilincini ve donanımını kendinde taşır, yapıtta yansıtır. Biçemin bilinci ve donanımı görünmeyendir, arka plandır. Ancak yapıtta açığa çıkar. Kübist bir resim de , hem kübizmin dünya bilinci, felsefesi, duyarlığı, beğenisi yansır hem de öğelerin aynı nitelikte örgülenişi yansır. Kübist biçem her yapıtı yeni bir yöntemle işlerken, onun arka planı olan bilinci de dolaylı olarak işler. Biçem, yapıtı kurarken başkalığını somutlar, görünür kılarken onunla birlikte kendi dünya anlayışını da yansıtmış olur. Akımlayıcı yapıtla yüzyüze olup o yapıtın estetiğiyle etkileşim içine girdiğinde sanatçının keşisel dünyasına da girer. Sadece bir birim olan sanat yapıtı, kendi taşıdığı değerleri vermekle kalmaz, dolaylı olarak, o somutluktan sanatçının kişisel dünyasına da götürür, sanat yapıtı böyle olur. Sadece bir şeyi estetize etmiş olmakla yetinilmemiş, dolaylı olarak bir diyalog da kurmuştur sanatçıyla. Sanatçıyla kurulan diyalog sadece o yapıtın içerik ve biçimiyle sınırlı olan değil, ondan öte sanatçının genel dünyasıyla da olandır.

İçerik ve biçim yapıt işlendikçe somutluk kazanır, önceden çerçevesi çizilemez. Bu yüzden yapıtın içeriği ve biçimi önce gelmez, belirleyici olmaz; önce gelen ve etkileyen biçemdir. İçeriğin de, biçimin de etkileyicisi biçemdir. Bu sanatçının istençli yaratıcı olduğunu, yaratımın istençli olduğunu gösterir. Her yapıt bir biçemle somutlaşan bir bilincin istençli tavrıyla oluşur. Her yapıtın taşıdığı içerik ve biçim arka planda kurulmuş bir dünyanın bilinciyle işlenir, biçemin dolaylı bilinci ve istenciyle. Bütün yapıtlarda biçemin etkisi, bütünleyiciliği, yönlendiriciliği görülür.

Sanat duygu ve bilincin karışımıdır. Belirli bir duygu ve bilinç düzeyine ulaşmamış, bu duygu ve bilinçle varolan dünyayı yeniden kurmamış sanatçı bir biçem de bulamaz. Başka bilinç, duygu, anlayış vs. ile donatılmış biçem her yapıtta kurma eylemini gerçekleştirir. Biçemin arka planında bulunan bilinç soyuttur, yapıtla somutluk kazanır, görünür olur. her yapıtın yarattığı öz ve biçim, biçemin öncelikliğiyle kuşatılmıştır ve onunla yoğrulur.

"Üslup, belirli bir içeriğin buyruğu altında olmamakla birlikte, başlı başına, biçimin bir niteliği, biçimin, yapısının bir yasasıdır" (12) Biçem, tekniktir, yönlendirmedir, bilinçtir. Yönlendirir, biçimi ve içeriği yönlendirir. Tekniktir, yapış ve somutlama süreci boyunca etkindir. Bilinçtir, oluşmuş kurulmuş dünyanın bilinci, istenci, ölçü ve yasalarıdır. Sadece biçim üzerinde etkisi değil, içerik üzerinde de etkisi vardır. *"Doğrudan doğruya biçimin bütün 'düzeyleri'ne ve bütün hücrelerine işlemiş olan içerik belirlemektedir biçimin karakteri ile üslupsal bütünlüğünü"* (13) Bu belirleme yanlıştır. Çünkü biçemin gerçek durumunu vermez. Biçemi içerik tarafından belirlenen olarak görmekle önceden oluşmuşluğunu yadsımış olur. Böylece bir çelişki doğuyor. Ters bir yer değiştirme. Yapıtta içerik önceden bilinen, hazır, verili olan değil, sonradan yaratılandır. Oysa biçem önceden vardır, teknik anlamda yönlendiren yasa anlamında, kurulmuş dünyanın bilinci anlamında biçem önceden vardır. Bu nitelikleriyle verili durumda olan biçem, olmayan şeyden belirleyici bir etkilenmeye uğramaz; tersine içerik, biçemden etkilenir, içerik biçem tarafından yönlendirilir. Kurma, dünyanın estetik dönüştürülmesi, başkalaştırılmasıdır.

Kurma araç olarak biçemi kullanır; biçim ve içeriği daha baştan etkilemeye yönlendirmeye başlar. Bu yüzdendir ki biçim, biçemde saklıdır. İçeriğin somutlama bilinci de biçemde saklıdır. Biçem kendi içinde içerik ve biçimi gizler, örter. İlk karşılaşmada biçem karşılar ve daha sonra gizleri olan biçim ve içeriği açmaya başlar.

Kagan, biçemi, içerikten bağımsız biçimin niteliğinde gösteriyor. Biçemi, kurulmuş bir dünyanın tekniği, yasası, bilinci olduğu gösterilmiyor. Belirleyiciliği, biçim ve biçemin belirleyeni içeriğe yüklüyor. İçeriğin önemli olması başka şeydir, neyi belirleyeceği başka şeydir. İçerik, ruhsal etkilenme gücünün açığa çıkmasıdır, yapıtın anlam kazanmasıdır. Bir şeyin anlam kazanması için bir başka şeye gereksinim vardır. Bir başka belirleyen, etkileyen güç onun oluşumunda rol oynar. Biçem, her defasında yeniden yaratılan, belirlenen değil, pek özellik değiştirmeyen, yapı bozulmasına uğramayan, hep kendi kalan ve verici olandır. İçerik her yapıtta başkadır ve yaratılır. Her yapıtta kendi karekterini koruyan biçem, her yapıtta başka olan içerik tarafından belirlenemez ama biçem içeriği her aşamada etkiler.. Kagan içeriğe olağanüstü işlevler yüklüyor. Biçemi gerçek anlamına oturtmuyor. Biçemi, biçimin bir niteliği gösteriyor. Böylece geleneksel sığlığı sürdürmüş oluyor. Her şeyden önce biçem kavramını gerçek anlamıyla açıklanmış oluyor. Biçimin niteliğinin yasası olması, içeriğin biçimi yaratamadığının bir itirafıdır aynı zamanda. İçerik, biçem ve biçimin karekterini belirliyorsa, biçem biçimin niteliği olamaz. Niteliksel özellik belirleyendir. Eğer biçem biçimin bir niteliğiyse biçimin yapısının yasasıyla belirleyici olacak olan da odur. Tek başına biçem biçimlerin belirleyicisi değil ama içerikle birlikte etkileyendir.

Biçem, kurulmuş bir dünyanın bilinci, tekniği, yönlendiricisi olması nedeniyle içeriksiz nitelenen en soyut yapıtlara bile içerik kazandırır. Dolaylı bir içerik. Çünkü, sanatın içsel öçütleriyle oluşturulmuş olması durumunda biçem bir bilinç bir anlam yükler. Bu bilinç, anlam doğrudan içeriğin yerini tutmaz ama dolaylı bir etki , anlam yaratır. En boş sanılan bir yapıt bile dolaylı bir içeriğe sahiptir. Biçemin kazandırdığı dolaylı içerik onu yapıt düzeyine yükseltir ve bu anlamda bir değerdir. Biçem yapıtın öğelerini birleştirir, düzenler ve bütünlüğü korur.

NOTLAR

1 Kagan, Estetik, s.420
2 Kagan, Estetik, s.421
3 Ernest Fischer, Sanatın Gerekliliği, s.180
4 György Lukas, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, s.21
5 A. Oktay, Toplumsal Gerçekçiliğin Kaynakları, s.17
6 Benedetto Croce, İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik, s.13
7 Benetto Croce, İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik, s.31
8 Benedetto Croce, İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik, s.31
9 Benedetto Croce, İfade Bilimi ve Genel linguistik olarak Estetik, s.28
10 Estetik, s.119
11 Avner Ziss, Estetik, s. 121
12 Kagan, Estetik, s.685
13 Kagan, Estetik, s.685

KORKUNUN ECELE FAYDASI YOK, EĞER CELLAT DEĞİLSEN

Leventi Arslan

Bir tarih kesitinde insanlığın durumunu, umudunu ve dramını topluca, bir filmde izleme olanağı pek olmuyordu. Son dönemde sinemalarda gösterimi süren "Germinal", isimli film bu türden bir yapım. Uzun süredir sinemalan zapteden -nitelikleri bilinen- Amerikan filmlerinin arkasından böylesi bir filmi izlemek doğrusu hoştu. Ancak bu hoşluk kursakta kalıyor, çünkü tarihin derinliklerinden, seyirlik olarak önümüze sürülen, zaten epeydir yanıbaşımızda duruyor, daha doğrusu içerisindeyiz. Engels'in İngiliz işçi sınıfının fiziksel sefaletini anlatabilmek için, "insan değillerdi" deyişi, Zola'nın tanıklığında olduğu kadar, 'bizim' de tepemizde Demokles'in kılıcı türünden asılı duruyor.

Büyük Fransız romancı Emile Zola'nın Germinal isimli romanından, sinemaya aynı adla ve yine bir Fransız olan Claude Berri tarafından aktarılan film, geniş bir ilgi ve beğeni topladı. Dünya ve Avrupa'yı bir kenara bırakıyorum, filmi Türkiye'de beğenmeyen kalmadı. Filmin anlatımına yer ayırmak istemiyorum, çünkü basında oldukça geniş olarak yer aldı. İki iktidar denemesi arasında bulunan Kuzey Fransa'da sınıf savaşımı anlatılıyor, 1884'te yazılmış olmasına rağmen '48 devrimlerinden sonra ve Paris Komünü'nden önceki dönemi, tam da burjuvazinin, işçi sınıfının uysallığına alışmaya başladığı döneme ve ilk kıpırdanışları anlatılıyor.

İki Germinal, kitap ve film, karşılaştırıldığında, yönetmenin kitaba sadık kaldığı ve özet çıkardığı hemen anlaşılıyor. Ancak çok önemli iki öğe dikkatlice gözardı edilmiş: Bilinçlenme ve burjuvazinin korkusu.

Filmde, Zola'nın devrimci hareketin seyrini resmedişi hızla geçiştirilmiştir. Ütopyacıların artık tarihteki yerine oturtulduğu bir dönemde, anarşizm ile marksizmin mücadelesi tarafsızca, sonuçlandırılmadan veriliyor, oysa. Kitabın ve filmin kahramanlarının tümü birer toplumsal eğilimi yansıtıyor. Anarşist Souvarin karakteri, yabancılaşma efekti olarak girmiş sanki. Romanın organizminin dışında, uzakları delen bakışlarıyla bulunduğu ortamı umursamaz gibidir. Oysa marksizme "eğilimli" işçi önderi Etienne'in her çıkmazında ortaya çıkışıyla, sarsılmaz iradesi bir eter gibi siniyor, romana. Doğrusu tek istediğini bilen o. Doğru ya da yanlış çözümünü uyguluyor da: Düzenin simgesi maden ocağını havaya uçuruyor. Nihayetinde, işçi sınıfı terkediliyor. Her yenilgi döneminde devrimci iradenin sınıftan uzak düşmesi türünden, anarşisti de marksisti de grevin örgütlendiği, uğrunda ölü verilen ama sonunda yenilgi olan bir savaşın verildiği, artık havaya uçmuş olan madeni terkediyor. Madenin ölüm kokan soluğunun duyulmadığı, suskunluğun hakim olduğu kırların baharla birlikte yeşerişi, yeni bir dünyanın doğumunu haber veriyor, Zola'nın dilinden ve mücadelekalıcıdır diyor. İşçi babası klasik bir işçi tiplemesidir, karısı emekçi, mücadeleci ve grevlerin emaktar ana tiplemesidir. Kızı, sistemin yetiştirdiği sıradan kadın tiplemesidir, sevgilisi yine kişiliksiz, her renge giren sıradan erkek tiplemesidir. Her tipleme kendine özgü rolleri içerisinde kendilerini oynamaktadır.

Öfke ve umut vardır, doğru, ancak korku yok. Olamaz da. Yönetmen Berri'nin akli imkanlarının dışındadır çünkü. Hemen şimdi geleceğe uzanma is-

teği ve iradesi yoktur. Film belki de Fransız solunun vicdan azabını dindirmek içindir.

Bunun içinse, tohumun ekilmesi ve uzakta bir gün yeşereceğinin marksist güvencesi yeterlidir. Acı olan bu değildir ve şu an Avrupa'da ancak bu yapılabilir, bu yönüyle hoştur da. Buna Türkiye'den bakıldığında ise burjuvazinin korkusununun eksikliği nasıl olur da hissedilmez?

Germinal'deki grev anlatımı Aziz Nesin'in "Büyük Grev" adlı öyküsünü hatırlatır. Patronlar, kriz dönemlerinde stoklarını tüketmenin yolu olarak kullanırlar, grevi. İşçilerin direnci de kırılmıştır; bir süredir olgunlaşmakta olan örgütlenme dağılmış, öncü işçiler kovulmuştur. Patronlar kendilerinden emin, maddi zararlarına rağmen soğukkanlıca direnirler ve sonunda da kazanırlar. Her grev işçiye zarar getirmez. Bu kadarla kalınca can sıkıcı oluyor.

Germinal'de -kitapta- grev uzadıkça işçiler radikalleşir, grev kırıcı madenler greve zorlanır. Burjuvalar arasında söylentiler dolaşır; işçiler her yere afiş asmış, bujuvaları kesecekler, mallarını yağmalayacaklardır. Oysa böyle bir afişi gören yoktur. Evlerine kapanırlar, o felaket anını beklemeye başlamışlardır.

İşçilerin yürüyüşüne tanık olan genç burjuva hanımlarının korkudan gözleri büyür, bir samanlıkta saklanırlar. Biraz daha görmüş geçirmiş olanları sapsarı ve kaskatı kesilmiştir. Oysa filmde, samanlıkta, bu hanım ve genç mühendis Negrel, işçilerin geçip gitmelerini bekledikleri zamanı neredeyse umursamazca yarı sevişerek geçirirler. Yemek sahnesi de öyledir, işçilerin grev kararına karşın onlar müthiş eğlenceli, yemekli bir toplantıdadırlar. Kitaptaki espiri öğesi, burjuvaların tedirginliklerinin üstünü örtmeye yarar.

Malikanelere saldırı bölümü ise filmde tümüyle yoktur, Zola açıkça yazıyor: "O günden sonra Montsou'da burjuvalar her gece sıçrayarak uyanıyor, kulaklarında çan sesi duyar gibi oluyor, burunlarına barut kokusu geliyor sanıyorlardı. (Emil Zola, Germinal, Engin Yay., Aralık 1989 s. 334)

Burjuva yaşantısının resmedilişinin abartılı görülen bir sergilenmesi söz konusudur. Aslında bu sahnelerin abartılı bulunmasına gelince, doğrusu biz buna alıştırıldık. Her devrimci dalganın bastırılmasından sonraki tek bir yaprağın bile kıpırdamadığı dönemlerde burjuvazi, büyük bir lükse, çılgınlığa kapılır. Avrupa'da '48 devrimlerinden sonra da böyle olmuştur. '80'den sonra Türkiye'de de bu görülmektedir.

15-16 Haziran Kalkışması'ndan sonra paralarını ve kendilerini İsviçre'ye kaçıran patronlar, ancak sıkıyönetim ilan edilince geri dönebildiler. "Zengin Mutfağı", burjuvazinin 15-16 Haziran korkusunu çok güzel anlatır.

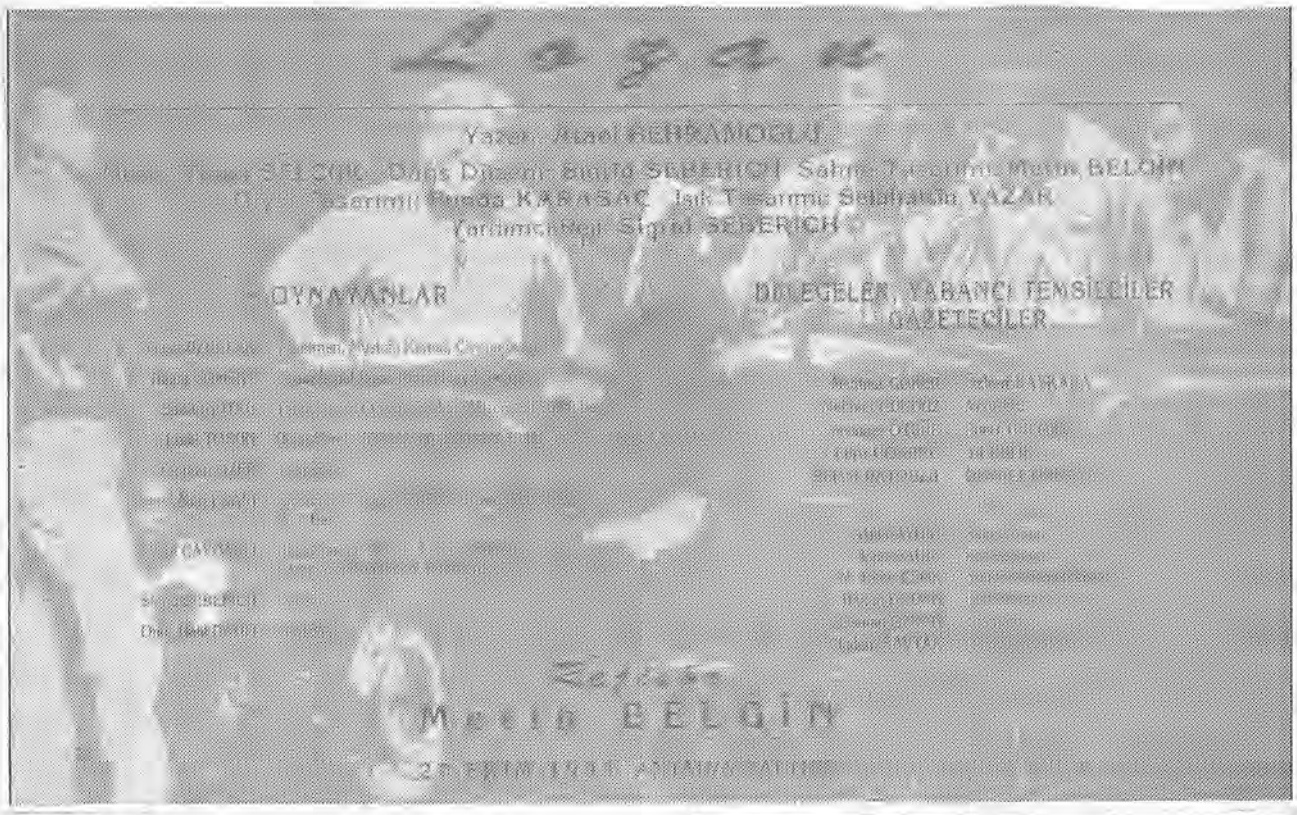
Eylül ile birlikte korkusunu ancak bastırabilen burjuvazi, büyük bir lüksün, teşhirciliğin içerisindedir. Sabancı'nın sonradan görme bilmem ne modern sanat merkezi, oligark karılarının seks alemlerinde delikanlılara oburca bacak açmaları, entellektüel olanlarının orda burda ahkam kesmeleri hep bundandır. Medya terörünün görevlerinden biridir, halkı küçük bir azınlığın ancak böyle büyük bir lüks, gösteriş ve fütursuzluk içinde yaşayabileceğine inandırmak, yaşanan duruma alıştırmak. Bir zamanlar, devrimci kültür hareketlerinin rızası olmadan şehir tiyatrolarının oyun sergilemekte zorluk çektiği bilinir. Germinal'i gösterime sokan Alkazar Sineması'nın sahibi ve bir büyük şirkete yönetici olan Sarp Kuray da bilir. Sabancı'nın şarlatanlığı, devrimci iradenin olmamasındandır. Zola'nın işçi ve burjuva yaşamına çizdiği derin uçurumçok abartılı, gerçekçi bile olsa ancak bir romanda olabilen türden görürken, burnumuzun ucunu göremez hale geldiğimizi farkedebiliyor muyuz? Filme haklı olarak methiyeler yazılırken kim çıkıp da sordu: Kürt halkının, Türkiye işçi sınıfının ve devrimcilerinin kanından imbiklenmiş servetinin tepesinde oturup ahkam kesen, pusulasını şaşırmış bir oligarkın Germinal methiyesinin anlamını.

Artık dünyaya tekellerin çarpık aynasından bakıyoruz. Sınıf çelişkisi son derece keskinleşmiş, uçurum büyümüş, ancak tekelli düzenin ideolojik bombardımanıyla yoğun bir sis perdesinin altına gizlenmiş. Devrimci çıkışlar, çelişkilerin zenginliğinde ve çeşitliliğinde uç bulabiliyor.

İşçi sınıfının aklı zaptedilmiş, tüm insanlık ortaçağ karanlığına gömülmüş. Devrimci irade ile işçi sınıfının birlikteliği zaman alacak; henüz devrimcinin iradeye ihtiyacı var. Zola nasıl yazardı? "Gericiliğin dayanağı" haline getirilen işçi sınıfını ve "insan değillerdi" kategorisine giren bir halkın yakın milatta insanlığın yükselişi, umudu haline gelişini.

Pusulasını şaşırmış oligark İsak Alaton, pek beğenmiş; Sabah Gazetesi'nde yazıyor; sömürünün uzaktakini görüyorsunuz, yakına bakın, diye. Doğrudur, oligark Alaton'un da fabrikaları, sömürdüğü işçileri vardır. Pekala, anarşist Souvarin bize çok mu uzakta?

AKLIN YORUMLADIĞI GERÇEKLİK VE LOZAN



Söyleşi: Bilgesu Erenus

❑ **Merhaba Ataol, bundan bir süre önce, senin zorunlu Paris sürgününü yaşarken çok sık gittiğin bir kahve vardı. Saint Bernard. Ben daha sonra gittiğimde orada oturuyordum, birdenbire öyle içinden geldi "Ya, Ataol'u çok özledim" dedim. Sonra çok şaşırdım kendi halime, çünkü sen o zaman İstanbul'daydın; ben ise İstanbul'dan yeni gelmiştim ve şu lanet olası İstanbul diyeceğim bir uzaklık yaşadık. Lozan için çok seviniyorum. Sanat adına, kültür adına, siyasal kültür adına, tiyatro adına çok seviniyorum da bizi yeniden buluşturdu, bunun için de ayrıca çok seviniyorum. Ben böyle başlamak istedim, önce Lozan'ın buluşmamızdaki payını tekrarlayarak...**

Ben de bu duygulan paylaşarak buraya geldim. Lozan bizi buluşturdu türünden bir duygu benim içimden de geçti. Tabi şunu da düşündüm hemen arkasından, Lozan bizi nasıl buluşturdu ya da bizi buluşturan nedir? Sanıyorum ki iki şey. Biri, sanat insanıyız madem ki, sanatsal yönden girelim işe, tiyatro sevgisi. Lozan'ın tiyatrolaştırılmasındaki yaklaşım, sanıyorum bizi buluşturdu. Bir de ondan ayrılmayacak bir şey, siyasal içerik. Bunlar bizim ilgi alanımızda her an kaygısını taşıdığımız iki ana unsur. Ben de böyle başlamış olayım.

❑ **Şimdi izin ver ben biraz övüneceğim kendimle. Güzellikler gördüğüm zaman önce onda kendi payım varmışcasına çok seviniyorum. Politik, kültürel, sanatsal çirkinlikler gördüğüm zaman da bütün hücrelerimle tepki veriyorum. Yani hala kendimi çok aşırı uçta hissediyorum ve ortalamayı bir türlü bulamıyorum; övüncüm buydu. Lozan'ı, sanki kendi payım da varmışcasına, sevdim. Ama oluşum sürecinde seninle hiçbir zaman beraber olamadık. Onun için hikayesini anlat diyorum. Nasıl oluştu, sahneleme aşamasına gelene kadar özellikle neler oldu?**

Tabi bu oluşumdaki payını istersen şöyle ifade edeyim ben. Bir oyun yazan gibi seninle konuşuyor olmak, benim için bir övünç kaynağı gerçekten. Biliyorsun ben senin oyunlarını çok seviyorum. İkili Oyun hakkında da bir yazım var. Bugün de sen konuşuyorsun benimle, benim yazdığım bir tiyatro metni üzerine. Bu gerçekten övünülecek bir şey benimle, benim için.

Lozan, birçok kere söyledim 1970'li yılann sonunda Tepebaşı Deneme Sahnesinde çalışırken, Şehir Tiyatrolarında dramaturg olduğum sıralardı o zaman, biliyorsun Muhsin Hoca'nın henüz hayatta olduğu bir dönemdi. Ya da onu kaybettiğimize yakın bir zamandı. Şehir Tiyatroları'nın merkez kuruluşunda, artık nefes almak giderek güçleşmişti. 1980'e doğru ağırlaşan hava orada da kendini gösteriyordu. Tepebaşı Deneme Sahnesi benim için bir soluklanma yeri oldu gerçekten. Beklan Algan yönetiyordu o sırada T.D.S'ni. Orada hala bir deneysel tiyatro ruhu vardı. Bürokratlığın dışında bir ruh vardı. Ben buna Muhsin Hoca'nın ruhunun, espirisinin devamı olarak bakıyorum. Orada Beklan'ın önerisiyle böyle bir çalışmaya giriştik. Erol Keskin ve Macit Koper vardı grubun içinde Benim fonksiyonum sohbetlerimizden yararlanarak bazı metinler oluşturmak, bir de sohbetlere konu olacak bilgiler taşımaktı. Yeni belgeler araştırmak, kitaplar okumak, oralarda ilginç bulduğum bilgileri getirmek tartışma alanına arkadaşlarla ve onlarla teatral olabilecek olanların altını çizmeye çalışmaktı. Fakat bu ortak çalışma çok da uzun sürmedi. Kaç seans oldu hatırlamıyorum amasanıyorum ki üç-beş seansı geçmemiştir. Yine de arkadaşlarımın deneylerinden tiyatro duygularından yararlandığımı söyleyebilirim. Beklan'ın kafasındaki tasarı T.D.S'nin türünde bir Lozan oturumu şeklinde meseleyi sunmaktı. Ben de kitaplar okuyordum, oralarda tiyatroya yararlı olabilecek olanları seçerken -tabi kendi kişiliğimin yönlendirmesiyle diyelim- siyasal olarak da en canalıcı şeylerin altını çiziyorum. İleride bu belgesel tiyatro konusuna da gireriz. Her kişinin belgelere bakışı farklıdır. Belgeleri insanlara verin, deyin ki, siz bu belgeleri değerlendirin. Herkes kültür düzeyine göre, eğilimine göre, siyasal anla-

yışına göre bakacaktır. Ben o belgeleri demek ki kendi eğilimime göre seçiyordum. Beni etkileyen şeyler, benim eğilimlerimle ilgili şeylerdi. Kitabın önsözünde de belirttiğim gibi, çok sürede anladım ki, Lozan üzerine çalışmak aslında emperyalizm üzerine çalışmaktır. Lozan'ın bilinen klasik yorumları zafer, hezimet gibi meseleler konuyu şematize etmekten ibarettir.

Emperyalizmle karşı karşıyayız. Bugün de yaşamakta olan bir şeydir. Demek ki iki olgu arasında, dün ve bugün arasında bir bağıntı kurmak mecburiyetimiz var.

Bir metin oluşturdum ben o sıralarda. Yaklaşik bir yıllık inceleme derlemeden sonra bir metin oluştu. O 'metin' bile sahneye konabilecek bir metin gibi algılandı o sıralarda. Hatta Beklan "Ben bunu bile sahnelerim" demişti. Sanıyorum ki gerek Türkiye'nin siyasal ortamı, artık doğru yaklaşmıştık, gerekse Ş.T'nda bu siyasal ortamın yansımaları, artık bu çalışmanın devamına imkan vermiyordu. Yani mesela Beklan Algan neden hemen sahnelemeye başlayalım demedi ya da diyemedi, sanıyorum ki Ş.T'ndaki yansımalarıydı bu Türkiye'deki siyasal ortamın. Sonra da ben Ş.T'ndan ayrılmak zorunda kaldım. İstifaya zorlandım açıkçası. Çünkü aşağılanmak istendim ve liberal arkadaşlarımız da, sosyal demokrat kişiler de buna alet oldular o günlerde.

❑ Aşağılanmak istendim ne demek?

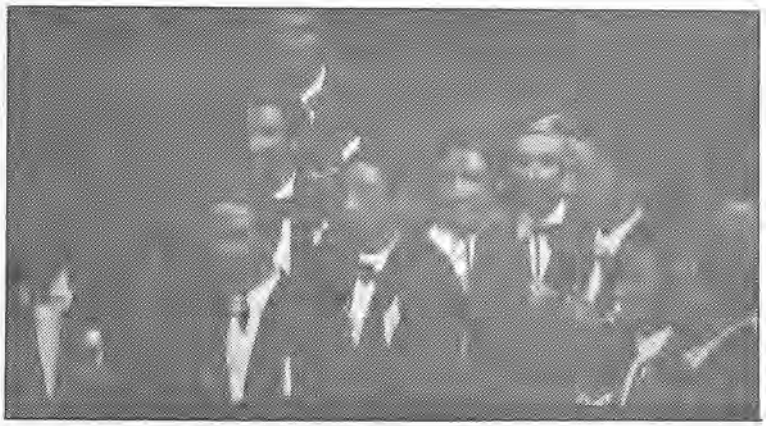
Odam elimden alındı, bürokratik zorlamalarla karşılaştım.

❑ Bunlar bürokraside çok önemli ipuçlarıdır, değil mi?

Biliyorsun bunları. Az çok o günleri beraber yaşadık zaten. Farklı birşey yok ama yeri geldikçe bunlardan söz etmek istiyorum. Ş.T. o günlerde yani "80 Eylül"üne yaklaşırken, siyasal ortamın baskılarını ben orada kendi özelimde Ş.T.'ndaki bürokratik mekanizmanın nasıl değiştiğini, o birtakım solcu, sosyal demokrat denebilecek, öyle geçinen kişilerin de orada nasıl alet olduklarını ben şahsen yaşadım. Sonuçta uzatmayalım, ben Ş.T.'ndan ayrıldım. Tek cümlelik bir istifa mektubuyla, "çalışma koşulları kalmadığından dramaturgluk görevinden ayrılıyorum" diye. Çok da yerinde olmuş yaptığım şey, çünkü 12 Eylül'den sonra tanklarla, cemselerle gelinmiş oraya, beni de almak için. Bu çalışma uzun bir süre bir yerde bir yanda kaldı. Çünkü şartları yoktu Türkiye'de böyle bir şeyin. Biliyorsun tiyatro ancak uygulanabilirse, insanda bir yaşama şevki oluşur. Sonra hapishane olayını yaşadık; sonra sürgünü yaşadık. Lozan'ı kafamda hep taşıdım. Zannediyorum iki nedenle: Birincisi konunun önemi benim için hem siyasal açıdan, hem teatral açıdan, sanat açısından çekici oluşu, birde başladığım hiçbir işi yarım bırakmayı sevmem. Açıkçası söz vermişim kendime ya da arkadaşlarıma, onu muhakkak sonuçlandırmalıyım. Dolayısıyla Lozan'la ilgili ne bulduysam alıp bir kenara koydum. Gazetelerde birtakım yeni şeyler yayınlandı, onları alıp bir kenara koyuyordum. İşte iki yaz önce, zannediyorum '91 yazı bir heves uyandı içimde tekrar. Bir vakit vardı, dosyaları karıştırırken dedim ki, ben bu Lozan'a, iyi de olmuş, ben burada şunu itiraf edeyim, on yıllık sürede siyasal olarak da, sanatsal açıdan da daha geniş perspektifler kazandığımı hissettim. Bu olaya bakışta daha derinlemesine olabileceğimi hissettim. Yani o günlerde olmaması daha iyi olmuş diye düşündüm. Belki biraz geç bir olgunlaşma oyun yazarlığına yeni yeltenen biri için ama gerçek de bu. İşte böyle bir şey hikayesi.

Peki sahneleme aşamasında ya da o aşamaya gelene kadar nerelere başvurdun? Ne oldu?

Şöyle ilginç bir rastlandı oldu. Ben Lozan'a çalışırken, o yaz Büyükada'daydık, bir ara Beklan'a rastladım. Ama şunu söyleyeyim Lozan'a çalışmaya yeniden başlayışım arasındaki zamanlama birincisinin önceliğiyledir. Beklan'ı görünce ona sevincimi aktardım. Ona ben Lozan'ı tekrar ele aldım ve aşağı yukarı yeniden yazdım dedim. Beklan da buna çok sevindi. Ada'da bir evde oturuyorlar o sırada.



Yazdığım metni tekrar okuduk. Erol'u da çağırdık. Erol Keskin de geldi. Bana çok yüreklendirici şeyler söylediler. Bu kez bir tiyartro oyunuyla karşı karşıya olduklarını söylediler. Ben de tabi çok sevindim buna ve tabi ki isteğim bu oyunu Ş.T.'na vermek ve Beklan Algan'ın sahneye koyması, Erol Keskin'in de orada Lord Curzon'u oynaması idi. Çünkü ben arkadaşlarına sadakat duyan bir insanım. İzin verirsen biraz övüneyim kendimle, verilmiş sözlere bağlılık kadar arkadaşlara sadakat de benim için esastır. Beklan'ın hakkıydı bu oyunu sahneye koymak ve Erol'un da orada Curzon'u oynaması gerekirdi. Adeta özdeşleşmişti L. Curzon tipiyle 1970 sonlarındaki çalışmalarımız sırasında. Ama şunu da bilerek verdim, dedim ki Beklan Algan'a, bu oyun dedim Ş.T.'ında ilgi görmez, nedenlerini şimdi girmeye belki de gerek yok.

❑ **Belki de gerekir. İstersen kısaca...**

Ş.T.'nın bugünkü yapısında bana göre bir kalıplaşmışlık var. Sanki yeni şeyler yapılıyormuş gibi bir hava var. O yeni şeylerin Evita'dan da öteye geçemediğine dair bende kuvvetli bir izlenim var. O yenilik neyse Evita da ondan ibaret. Onun dışında bir canlılık, bir arayış yok. Muhsin Hoca'nın yaşadığı dönemde herkeste birşeyler yapma heyecanı vardı. Bugün bana göre, daha da açıkça konuşmak gerekirse orada bir diktatörlük hakim. Aslında diktatörlük yapmak için birtakım yeteneklere sahip olmak gerekiyorsa bunlara Muhsin Hoca fazlasıyla sahipti, o bilgisiyle ve kişiliğiyle ama Muhsin Hoca öyle değildi. bugün gerçekten de benim görebildiğim şey Ş.T.nda herkesin korktuğu bir otorite var ama bu otoritenin nereden geldiğine dair bende bir bilgi yok. Hangi sanatsal kaynaktan geliyor, hangi sanatsal başarıdan geliyor bu otorite meçhul. Madem açtık bunu söylemek mecburiyetindeyim. Geçmez dedim ben Beklan'a bu, nitekim de geçmedi.

❑ **Pardon, Ş.T.ndan önce ben bir giriş yapayım, başından geçeni anlatmak üzere.**

Zaten anladığım kadarıyla ikimizin arasında tiyatroya gönül veren iki yazarın bir sohbeti bu.

❑ **Ben, herhalde bir yıl önce filandı, bir de birşey çalışıyorum, telefonları bilirsin yani insan çalışırken ne kadar anlamsız gelir, sürekli daktilonun başından kalkıyorum ve Ş.T.ndan gala daveti ile karşı karşıya geliyorum. Karşımdaki insanın, biliyorum ki kendisine verilen bir görevdir. Bilgesu Hanım da çağırılacak, onun bir kastı da yok. Fakat ben bir defasında dedim ki "Bu konuşmanın sizinle hiçbir ilgisi yok ama Gencay Hanım'a şunu söyleyin, artık ben sizin oyunlarınıza gelmek istemiyorum beni protokollerinden çıkarsınlar" dedim. Beni şimdi Ş.T protokolünden çıkardılar ve çok rahatım. Tavsiye ederim.**

Anlıyorum Bilgesu. Şimdi tabi burada düşündürücü olan şeyler var. Bunlardan sözetmek gerek. Ben şu dakikada bile şu konuşmada ben kendimi kesinlikle bir oyun yazarı olarak görmüyorum. Açıklıkla da söylüyorum keşke birgün kendime oyun yazarı diyebilsem. Ama tiyatroya gönül vermiş biriyim.Kendi alanımda, şiirde az çok başarısı olan biriyim. Yıllarca Ş.T'nda, üstelik de Muhsin Hoca'nın zamanında dramaturgluk yapmış biriyim. Bu demektir ki, yüzlerce oyun okudum, bu oyunlarla ilgili yazdığım raporlar orada durur. Çehov'un belli başlı altı oyununu yaklaşık yirmi yıllık bir sürede çevirmiş bir insanım. Bir tane daha ekleyeyim, özlellikle yurt dışında bulunduğum yıllarda, tiyatro adına yapılmış olan önemli şeyleri kaçırmamaya çalıştım. Şimdi bu niteliklere sahip bir insanın yazdığı metin üzerinde daha ciddi düşünmek gerekir açıkçası. Ş.T'nda sözkonusu bile olmadı bu ve sen sanıyorum yazında belirttin bir sohbette bunu söyledim, okuyacak kişi bile bulunamamış, bunu biliyorum. Ne demek lazım, yani çok ayıp.

❑ **Onu da anlatır mısın Yeni İnsan için lütfen.**

Duyduğum Bilgesu, dramaturuluji kurulunda görevli olan kişiler, diyeyim bakmak istememişler, birbirlerine vermişler "sen oku" filan diye. Kütüphane memuruna kadar gitmiş "sen oku" diye sonunda. Şimdi tabi ben terbiyemi korumaya çaba gösteririm her zaman, ama kavgacı bir adamım. Bu noktada dedim ki Beklan Algan'a "oyunu oradan alıyorum, çekiyorum" ve kitap olarak yayınladım hemen. Kitap olarak yayınlamamın sebebi şuydu. Ben bu oyunu Devlet Tiyatrolarına verdim, başka bir çarem yoktu çünkü. Otuz, kırk kişilik bir oyun, başka bir tiyatronun bunu oynama şansı yok. Ama D.T'na tekst olarak verirsen birtakım insanlar kapalı kapılar arkasında öterler. Derlerdi ki "Birşeye benzemiyordu adamın yazdığı şey. Bizde refüze

oldu. Kimbilir yönetmen neler kattı ki böyle bir şey çıktı ortaya" Bunun için de kitap olarak yayınladım ve bu kitapla başvurdum D.T'na ve metin ortadadır. Yani yazmış olduğum kitap ortadadır. Aslında beklemeyi yeğlerdim, çünkü bir yerde biliyorsun sen, tiyatro oyun yazarı olarak, sahnede olan şeyle yazılı olan şey farklıdır. Yazdığım metni sahnede gördükten sonra, birtakım katkılarla yenileştirmelerle yayınlamayı yeğleyebilirdim. Ama bu muhtemel dedikodulara karşı kitap olarak yayınladım. Nitekim bir iki şarkı eksiktir mesela kitapta. Mesela Petrol'ün şarkısı. Bir de sonraki Timur'la ve yönetmen arkadaşım Metin Belgin'le çalışmalarımda iki şarkı gerektiği ortaya çıktı ve o şarkı sözlerini yazdım.

❑ **Şarkı sözleriyle ilgili daha sonra da konuşuruz diyorum. Kısaca sen de söyler misin, beni kafamda birtakım şeyler var. Yani Ş.T'nın durumu bu ama işte bazı sahneler, yine bazı insanlar farklı bir şey yapabiliyor. Sen nasıl yorumluyorsun. Gündemdeki yazımda düşünmeye çalıştım bu konuda.**

Ben o yazındaki görüşlerine katılıyorum ve onu olumlu yaklaşım olarak görüyorum.

❑ **Ben de umutla bakıyorum.**

Şimdi ben şunu söyleyeyim. Ş.T'da küçük çapta bir diktatörlük hadisesi var. Çapı küçük olayın, Ş.T büyük potansiyeller taşıyan bir olay ama çapı küçük bir diktatörlük hakim. Benim bildiğim bu. D.T'nda böyle birşey bugün için görünmüyor. D.T'nda çeşitli otoritelerin çarpışması var. Gazetelerde de bunu izliyorum. Kültür Bakanıyla D.T Genel Müdürü arasında bir çatışkı sözkonusu. Buna rağmen tek bir kişinin hakimiyeti diyebileceğimiz birşey yok D.T'nda. Dolayısıyla farklı görüşlerin yer alabildiği bir ortam, bu anlamda daha demokratik bir ortam görülüyor. Paradoksal birşey, aslında Ş.T'nın daha demokratik olması gerekir gibi düşünülür. Çünkü devlete karşı daha bağımsız bir kuruluş, ama buna inanın ki kendi şahsi kırgınlığımdan ötürü de söylemiyorum. Kırgınlığımın bir nedeni daha var: Yirmi yıldır Çehov çeviriyle uğraşan biri olduğumu söylüyorum, bunu herkes biliyor, doğrudan doğruya Rusçadan ve akademik diyebileceğim çevirilerdir. Çünkü Rusçalarının yanı sıra birkaç Fransızca versiyonu ve birkaç İngilizce versiyonlarını karşılaştıracak ben Çehov çevirisi yaptım. Tabi bunun getirdiği belki bir kuruluk mu diyeyim yahut akademik bir yan olabilir. Ama böyle yapmak zorunda olduğumu hissetim o çevirilerde. Gayet iyi bilirsin ki sahneye konulacak olan şey sahne diline dönüşür, belli ölçülerde değişir. Yani Çehov'un kendisi bile inanıyorum ki kendi yazdığıyla Stanilavsky'nin sahneye koyduğu şey arasında muhakkak ki farklılıklar olmuştur, ama Ş.T benim

çevirilerime de kategorik olarak kapalı kalmıştır. 1970-71'de ilk çevirim oynandı Ş.T'nda 1980'li yılların sonlarında, 90'larda benim çevirilerimin herhangi birisinin oynanması sözkonusu bile olmadı. Ama bu değil kırgınlığımın sebebi Ş.T'na, bir sanat adamı olarak, tiyatroya gönül vermiş biri olarak baktığım zaman, bir ölü ruh var, bir çaresizlik var Ş.T'nda bunu hissediyorum.

❑ **Ben çeviri konusunda bir şey söylemek istiyorum. D.T'nın her sahnesi mükemmel değil tabi ki, ama şu çevirisine değineceğim, bir Gorki izledim D.T sahnesinde "Küçük Burjuvalar" çok üzücü geldi bana "Dallasvari" ilişkiler, "Dallas ağzı" konuşmalar. Korkunç bir çeviri ve tavırdı.**

Tiyatrolarda bir adaptasyon olayı sözkonusu olabilir ama derecesi olmalı. Buna karşılık ben D.T'nda ilginç şeyler gördüm son birkaç yılda. Mesela Genet'in 'Hizmetçiler'i, ki enteresan bir çalışmaydı, cesur bir hadiseydi. 'Budala' fena değildi, prodüksiyonu ilginçti. Fransız ihtilaliyle ilgili bir oyun 'Danto', o da başarılıydı, yani ilginç çalışmalardı.

❑ **Özellikle taşradaki sahnelerin genç insanlarını ben çok önemsiyorum devlette.**

Deneylere daha açık bir yapı görüyorum D.T'nda

❑ **AST, Dost konusunda nedir düşüncen?**

AST, Dost konusundaki düşüncem şudur. Dost'tan benim en son izlediğim oyun Havel'den Genco'nun 'Ayaktakımı Arasında'dır. Dostlar Tiyatrosu, tek kişinin çevresinde oluşan bir tiyatro. Genco müthiş bir tiyatro adamı, ama tek kişilik tiyatro olmaz. AST'da bir Rutkay'ın çok büyük çabalan olduğunu biliyorum. Tiyatroyla ne ölçüde ilgili, açıkçasını söylüyorum, gönülden ne kadar ilgili tiyatroyla, bu bence belli değil. Benim yetmişli yıllarda tanıdığım Rutkay bütün hayatını tiyatroya adamış, benim gözümde, bir tiyatro kahramanıydı. Olağanüstü güzellikler taşıyan bir insandı.

❑ **Evet, ben de arıyorum oy yılları. Oktay'ı da katalım. Sen, ben, Oktay, Rutkay bir araya geldiğimiz zaman en azından üç yıllık AST repertuarını tartışır bulurduk kendimizi. Hatta senin çok çok güzel bir esprin vardı, hatırlayacaksın. AST'ın çay ve simitte, o yerin altına girerek çalıştıkları dönemlerinde şunu demiştin. "Yahu çocuklar birgün devrim olacak. Siz burada devrim tiyatrosu yapıyorsunuz, birgün devrim olsa siz hiç farketmeyeceksiniz."**

Doğru o kadar kapılmışlardı ki tiyatro çalışmalarına yerin altındaki yerlerinde. Ama AST kutsal bir mekandı. Onun için daha da gerilere gidersen, altmışlı yıllarda benim sanatsal eğitimimde, ahlaki eğitimimde, politik eğitimimde AST'ın çok önemli bir yeri vardır. 'Ayakbacak Fabrikası' ya da 'Godot'yu Beklerken' gibi oyunlar çok önemliydi. Yetmişli yıllarda da mesela 'Yaz Misafirleri', Rutkay'ın Gorki Uyarlamaları, Brecht uyarlamaları, senden yaptığı çalışmalar, 'Nereye Payidar', bunlar çok önemli güzelliklerdi.

❑ **Ortak sevgimiz tiyatro adına konuşursak, bunu Rutkay'ın çok yönlü farklı şeylerde, kafasını veya mesaisini verdiğine bağlayabilir miyiz. Ne olacak AST'a ? İkimiz de acı çekiyoruz konuşurken çok belli.**

Olan şu. Şimdi birtakım kurumlar krizler yaşıyor tabi. Ama birtakım kişiliklerin önderliği her zamanki gibi, bazen herzamankinden çok önem taşıyor. Diyelim ki Rutkay gibi bir arkadaşımızın tiyatro alanında öncülüğü çok önemli. Şu ya da bu nedenle başka alanlara dağılması anlaşılır birşeydir. Ama bu tiyatro adına bir eksilmeyse, bu konuda da üzüntümüzü belirtmek isteriz. Doğrusu bu.

❑ **Peki o zaman biz yine Lozan'a dönelim.**

Yani bu şuna benzer. Ataol Behramoğlu sevilen bir şair ama ekmek davası onu reklam metinleri yazmaya yöneltti, şiirle az ilgileniyor gibi bir şey. Böyle olmasa daha iyi olur. Nitekim öyle de değil.

❑ **Çok da koptuk. Ben zaman zaman seninle birlikte gidip, Rutkay'ı alıp, o bodruma indirip buradan iki yıl çıkmayacaksın diyebilsek... Ben Lozan'a gelirken korkuyordum, sana güvenim olmadığından değil de, işte bu izleyicinin düşürüldüğü durum, yozluk dizboyu, korkunç bir şey yaşanıyor. Bütün değerler alt üst olmuş, yerine hiçbir şey konamıyor. "Eyvahlar olsun Lozan" diye geldim gerçekten. Yazdım da çok büyük bir sevinçle izledim. Belgelere bakış meselene çok çok katılıyorum. Senin, yani belge dediğin gibi, herkes çok farklı kotarabilir, dilediğince bir yere götürebilir. Benim bu konuda birkaç kez başıma geldi. 555K'dan sonra insanların, bir baktım belgesel bir oyunda çok yakın çevrenin bir aile albümü beklediğini anladım. Sonra bir roman yazdım bir arkeolog grubu, çok da sevdiğim insanlar, onlar birazcık kırıldılar gibi geliyor. Çünkü ben onların konularından çıkarak farklı bir yere vardım. Bilmiyorum bana katılacak mısın. Belge çalışmaları bir süre sonra belgelerin de kendi aklını öne çıkartıyor. Ve artık yazar olarak sen onun peşinden gitmek zorundasın. Ben öyle bakıyorum.**

Çok güzel, müthiş bir tanım.

❑ **İnsanlar, en çok hafif müzikte algılıyorum bunu, her saniyede insanın kafasına bir tokmak iniyor. Düşünme payını, insanın düşünme anlarını yok ediyor. Sonra artık bu bana kasıtlıymış gibi geliyor ve müzikte çok çok belirgin. Senin o çıkış dediğine ben de katılıyorum, insanların sıkılmamasına çok katılıyorum. Sonuçta biraraya gelinmiş, elbette belli devreden çıkarmadan belli tatlar alacaktır insanlar, bunu gözardı edemeyiz.**

Beyinle bu tatlar arasıda ne gibi ilişkiler vardır. Kafandaki soruları ben anlıyorum. Şimdi aslında iki şey beni çok ilgilendiriyor. Bunlardan birisi gerçeklik dediğimiz şey, ama en kaba en belgesel anlamıyla gerçeklik. Şu sandalyenin şurada durması şu bardağın şurada durması gibi, şurada oturuyor olmamız gibi son derece sıradan ve kaba olan bir şey. Beni ilgilendiren ikinci şey de akıl. Yani aklın gerçekliği yorumlaması. Şimdi denebilirki, bunlar bir felsefenin yorumları. Buna da katılıyorum. Bir felsefeci

gerçeklikleri usa vurarak bir yoruma ulaşmaya çalışıyor. Sanatla felsefenin bu anlamda yaklaştıkları ya da uzaklaştıkları yerler nelerdir gibi bir tartışma sanıyorum bizi çok çetrefil yerlere götürür. Ama kişisel eğilimimi söyleyeyim. Bu ülkede yaşayan, bu çağda yaşayan bir insan olarak, beni duygusal ve fiktif olan şeylerden daha fazla reel ve akli olan şeyler ilgilendiriyor. İnsanlan düşünmeye zorlamak istiyorum ve düşünmenin tadını almaya zorlamak istiyorum. Böyle bir isteğim var.

❑ **İşte Lozan, benim için de, bu nedenle çok önemli ve şu yaşadığımız günlerin sanatsal olarak bir mucizesi gibi geliyor bana. İnsanları sorular sordurmaya yöneiten bir oyunun oynanması çok önemli.**

Sevgili Bilgesu, insanlar neye alıştırılmış bugün, içeriksiz bir mizaha, yani bir tiyatro salonundan kahkahalar atarak, boşalarak çıkmaya. Yahut da hiçbir ahlaki, insani yanı olmayan bir gerilim yaşamaya, bir duygu yaşamaya şartlandırılmış. Halbuki, inanıyorum ki bakarsak Marx'a, Lenin'e, Brecht'e, belki Kant'a, belki Hegel'e, akla varmanın, akılla birşeylere kavuşmanın zevkini, hazzını anlatan sözler, özdeyişler bulacağız. İnsanları düşündürmeye çalışmak güzel bir şey ama bunu yaparken, tabi hayatın içindeki çeşitli unsurlardan da yararlanmak lazım. Çünkü bunlar da var. Duygu inkar edilemez, mizah duygusu inkar edilemez. Bunlarla yoğurmak, o katı gerçekliği, bir senteze ulaşmak, belki bir düşünme olanağı sunmak insanlara, böyle birşey. Yani ben çalışmamda bunları az çok bilinçli olarak, yöntemsel olarak yapmaya çalıştım. Bir örnek vermek gerekirse, başlarda Mahmut Şevket Paşa'nın günlüğüne yazdığı sözler çok çeşitli biçimlerde sunulabilir. Oturtursun adamı, bir masa lambası yanar ve adam günlüğüne bunları yazar. Şimdi Mahmut Şevket Paşa'yı fiktif bir kahraman olan katip biçiminde sunmak, 'katibim' türküsü orada tartaklanan o kişinin Mahmut Şevket Paşa olmasını sağlayarak ona o belgesel sözleri söyletmek, sonra onu da üçüncü bir kişilik olan yazar kimliğine bürünerek oyunda, "Böyle yazıyordu günlüğüne Mahmut Şevket Paşa" dedirtmek daha ilginç göründü bana. Yani bir belgeyi kaba bir gerçekliği Mahmut Şevket Paşa'nın günlüğüne yazdığı bir söz nihayet belgesel bir hadisedir, ama bunu sanatsal bir şeye dönüştürmek için birtakım yöntemlerden yararlanmak...

❑ **Ben az önce belgelerin kendi aklı öne çıkıyor derken birşeyi eksik tuttum, onu da seninle tamamlıyorum. Belgelerin kendi aklı öne çıkıyor ama yaratıcılık da o zaman başlıyor. O belgeler arasındaki senin söylediğin tatları bulabilmek.**

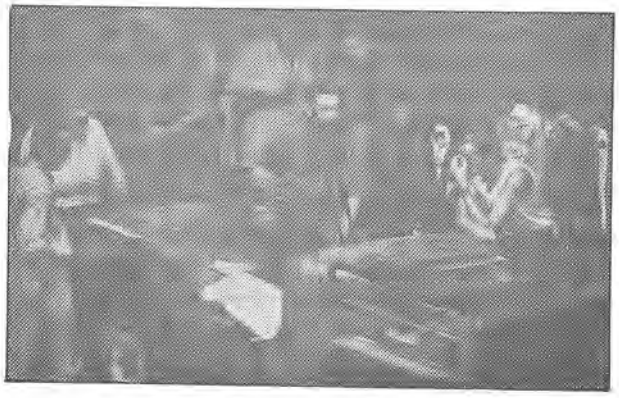
Bak bunu ben Mustafa Suphi Destanı'nda da yaptım. Burada değinmek isterim. O çalışma bence hala hakkı olan ilgiyi görmedi, demeyeyim, çünkü nihayet okunuyor, birkaç baskı yaptı, toplu şiirlerim içinde de yeraldı. Ama o kitap üzerinde belgesel ve sanatsal ilişkisine değinen henüz bir yazı yazılmadı. O kitabı yeren yazılar var, öven yazılar var.Yeren yazılar sanatsal ve siyasal açıdandır, öven yazılar da öyle daha çok da siyasal açıdan. Yani sanatsal açıdan ben Mustafa Suphi Destanını çalışırken, Mustafa Suphi'nin bireysel psikolojisi, bireysel yaşam ayrıntıları beni ilgilendirmedi. Tabi ki onlar üzerinde de kafa yordum, o konularda da bir takım belgeler aradım buldum. Ama onlar bile belgeleri yorumlamam için bana bir altyapı oluşturdu. Özellikle tarihten, tarihsel kişiliklerden, hele hele yakın tarihten bahsederken bireysel psikolojilerden çok daha fazla, olaylann akışı ilgilendiriyor. Ve olayların akışı içindeki insanların durumu, davranışları. Tabi bizi tarihçiden ayıran mesele şu: Bir; tarihin farklı yorumu. İki; tarihi bozup, kırıp, yeniden kurmak meselesi. Burada sanatsal yan ortaya çıkıyor. Bir kurgu yapıyorsunuz ve sanki o yeni kurguyla, bir zaman yaşanmış olan şeylere yeniden bir yaşarlık kazandırıyorsunuz. Bu tarihsel bir bilgi aktanmı değil artık. Sanki bir zamanlar yaşanmış olan şeylerin organik akışını sanatsal olarak yeniden kurmak. Mustafa Suphi Destanı'nda da budur esas. Ben Mustafa Suphi Destanı'nda duygusal şeyleri haddinden fazla yazabilirdim. Son derece duygusal marşlar, bölümler falan. Hiç ilgilendirmedi beni. Tamamen uzağında kalarak, çok soğukkanlı bir akılla olayların akışı içinde bir insanın reel olarak varolduğunun altını çizmeye çalıştım. Yani sanki hiç Türkiye tarihinde varolmamış gibi gösterilmeye çalışılan bir insanın esasında varolduğunu, yani o insanın varolmadığını bana göre sadece anti-komünistler, sosyalizme karşı olanlar değil, komünistlerin sunuşları da o kadar şematik ki Mustafa Suphi ile ilgili olarak, sanki gökten düşmüş biri, olsa da olur olmasada olur filan. Öyle değil. Tevfik Fikret, Mehmet Akif, Enver Paşa, Mustafa Kemal, İsmet Paşa ne kadar reel-

se Mustafa Suphi'nin de o kadar reel olduğunu görerek sevindim ve onu yeniden oluşturmaya çalıştım Mustafa Suphi Destanında. Lozan'daki çalışma da aşağı yukarı bu. Yani Lozan hadisesindeki organik akışı yeniden kurmak, fiktif olarak değil, belgelerle. Esası o, yeniden kurabilmek. Bunu başarıp başaramayacağımız ayrı konu, belki de başaramadık ama yapmak istediğim bu.

❑ O biraz sana değil izleyiciye düşüyor. Ben izleyiciden öğrenmeyi çok önemsiyorum. Herhalde bir anket yapılsa kendi izleyicisini en fazla izleyen oyun yazarı ben seçilirim. Sahneyi değil gidip insanların tepkilerini görmeye çalışırım. Lozan'dan sonra sen de izleyiciden öğrendiğin neler oldu?

Tabi izleyiciyi ben de özledim. Evet bu doğru. Çünkü biz öyle insanlarız. İzleyicide şunu farkettim. Her çeşit izleyiciden bahsediyorum. En entellektüel kişilerden tutun da, en sıradan diyebileceğimiz halk insanlarına kadar, Antalya'daki gösterilerde birkaç tanesini izledim ve İstanbul'da, bir kere insanların giderek dikkatlerini yoğunlaştırarak meseleye girmeleri benim hoşuma gitti. Yani bu zaten izleyicinin bir değerlendirmesidir bir bakıma. İlginin dağılmayıp yoğunlaşması ve anlamaya çalışmaları. Demek ki amaçladığım şeyde *bir başarı çizgisini tutturabilmişiz.* Ama tabi çok çeşitli eleştiriler var. Bunları da ben ilerdeki çeşitli çalışmalar için bir yere oturtuyorum, kafamda bir yere not ediyorum.

❑ Bazen bence gerçek izleyicinin tepkisi bu senin söylediğindir. O zaman doğru birşey yapıldığına ben de inanırım. Zaten bunlar gelip de insana birşey de söylemek istemezler. Vücut hareketleriyle belli ederler. Başta yaygındır, sonra biraz daha ucuna gelir oturur, sonra biraz daha ucundadır ve dimdik kalır. Ama diğer başka oyunlarda, halledemedikse meseleyi başta diktir, sonra giderek yayılmaya başlar, ondan sonra da işte çıkar gider. Yani izleyicinin vücut hareketlerini de çok önemsiyorum. Ben Lozan'da onu da gördüm. Şimdi birazcık prodüksiyon meselesine gelelim. Prodüksiyola ilgili birtakım şeyler var kafamda onları Özgür Gündem'de yerim kısıtlı olduğu için söyleyemedim. Şimdi insanların düşürülmüşlüğü bir yan var, bunu konuştuk seninle, bozalaşmış bir beyin taşıyor insanlar şu anda, bombardıman altında tutuluyorlar, yani beyin gitti. Şimdi düşündürmek istiyorsun insanları, çok da iyi ediyorsun. Ama prodüksiyonda, iyi ki kitabı okudum tekrarlıyayım, büyük tad almama rağmen, sonradan, kitabı okuduktan sonra, yani dedim bazı yerler var ki izleyiciyle göz göze gelinmeli burada. Birazcık rahat bırakın beni, göz göze gelmek istiyorum oyuncularla,



o fırsatı bulamadım. Şimdi, mesela senin kitabında genel prova esprisi yok, mesleksel espriler fazla yok, dozunda. Aralarındaki itişmeler kakışmalar, sahne üstünde şirin de gözüküyor. Yani mesela bugünkü tiyatrocular için hoş birşeydi, Haluk'un sanıyorum, "meyhaneye gideceğine tekstini ezberleseydin diye bir laf atıverdi ortaya, hoştu.

Onlar aşağı yukarı her temsilde de değişen laflar.

❑ O mesleksel espriler yerine, ben eminim ki, oyuncuların da çoğu Lozan'ın izleyicisi gibi kafaları karışık durumda, kendilerini onlar da tam olarak soyutlayamazlar yaşananlardan. O zaman çok daha içtenlikle, birbirlerine oyunla ilgili laf atsalardı. Bugün çıkar çevrelerinin bombardımanı altında kalmış her insan gibi onların da Lozan'a karşı bir yığın soru biriktirdiğini biliyorum. O zaman onları görmek istedim kendi aralarında konuşurlarken.

Bence harika bir saptama şu son söylediğin, bunu hemen söyleyeyim.

❑ Evet, senin ilk akla gelen ama kurup tekrar yaratmaya, bozup tekrar yerine koymaya yatkın bir harita buluşun var. Bu harita buluşunu, ki çok da gerekli, çok yaratıcı bir biçimde oyunun bütününe yayabilirlerdi. Bunun yerini çok marifetli bir jeep almış. Gerçekten olağanüstü marifetli ama sahne üstünde nasıl rol çalıyor. Banddan verilen müzik benim için çok önemli, bu şarkıların sözlerini kitapta buldum, herşeyin capcanlı, kıvıl kıvıl olduğu bir sahnelemede neden diye sordum, çünkü sözler çok önemli geldi bana. Yani şu "Amerika" sen olmasan insanlar ne yapardı, Türkiye ne yapardı.

Amerikan Mandacısının şarkısı.

❑ Evet, mesela içimi titreten birşey, bir sabah bir zenci uyanıverince kendini beyaz görecek. İçimi titretti, nerelere gitti kafam. Michael Jackson'ı düşündüm, zavallılığını düşündüm. İşte bu sistem seni alır bir yere getirir, sonra da soyar pipinin rengine bakar. Yani

hiçbir şekilde güven altında değilsin, ne şanınla ne şöhretinle, çünkü sen bir zencisin. Bunları düşündürttü ve çok önemli. İşte göz göze gelmeler dediğim bunlar. Ancak ben kitapta göz göze gelebildim, Lozan'ın yazarıyla. Orada göremedim. İşte herşeyin çapcanlı, kıvıl kıvıl olduğu bir sahnelemede diyorum ki, söyleyen Timur Selçuk da olsa, besteler çok önemli ama, en kötü sesli aktör yeğlenmeliydi diye bir eleştiri getiriyorum. Hatta hatta dans düzenini gerçekleştiren Sigrid Seberich bu banddan gelen ve ilgiyi dağıtan müzikte güç anlar yaşamış kızcağız ve zaman zaman söylediği şarkıları elleriyle kollanyla tarif eden alaturkacılara dönüşüveriyorlardı oyuncular sahne üzerinde. O zaman şarkı sözü kayboluyordu. Benim bütün derdim, yani bu prodüksiyona bir teşekkürdür, ama izleyicinin o bozalaşmış beynini çalıştırabilmesi için biraz daha biraz daha yardım bekliyordum. Birşey daha önemli geldi bana, o kıvıl kıvıl reji içerisinde sakin kalmayı bilmek. Bekir Sami değil mi? İçler acısı bir politika dilenciliği var. Bugünkü yönetenlerin egemen insanların, politikacıların içler acısı sefaleti adamda çok güzel bir biçimde simgelenmiş. Üç dilde dileniyor adam.

Benim de söyleyebileceğim birçok şey var bu söylediklerinle ilgili olarak. Böylesine bakman ne mutlu benim için de oyun için de böylesine yakından ve derinliğine bakman. Şu kullandığın göz göze gelmek kavramının ben altını çizeyim. Bir sanat yapıtıyla göz göze gelmek bence anahtar bir sözcük. Bu şiir için de geçerli herşey için geçerli, bütün sanat yapıtlan için, sanatçı ve yapıtla göz göze gelebilmek. O işte beyinlerin karşılıklı olarak bir iletişim içerisine girmesi, kıvılcım çakma meselesi, bir çoğalma meselesi. Bunu tabi süs ve fazla mizansen boğar. Göz göze gelmeye engel olur. Bunu esasında söylüyorsun. Buna ilke olarak katılıyorum. Bu oyunda da yer yer bu eleştiriler getirilebilir. Bir örnek vereyim, kitapta biliyorsun Amerikan mandacılan hadisesi şudur. Üç kişi Sivas kurultayında konuşurlar, Refet Bey, Bekir Sami Bey ve biri daha, şimdi unuttum adını, ve onlar metinde şöyle yazılmıştır. Kürsünün arkasıda çok ciddi ve inandırıcı bir biçimde konuşurlar sora kürsüden indiklerinde kısa pantalonlu çocuklar olurlar.

❑ **Evet, ben onu söylemek istiyorum sana, ben sığıntı çocuk korosu göremedim.**

Evet ve cılız bir çocuk korosu gibi cılız bir sesle Amerikan mandacısının şarkısını söylerler. Amerika güzelsin, Amerika iyisin. Şimdi orada onun yerinde bin tane mizansen var. Hürriyet anıtı, kovboylar v.s. Tabi ben seni anlıyorum, bunu yakalayabilmek çok da kolay değil sahnede.

❑ **Genç arkadaşlarda, rejisörlerimizde şöyle bir şey de var. Yani 'ben de varım' demek istiyorlar.**

Bu noktada birşey söyleyeyim. Mustafa Avkıran'a Antalya D.T'su sanat yönetmeni arkadaşıma sonsuz teşekkürler borçluyum. Hiç tanımadığım, yüzünü görmediğim bir delikanlı bana bir gün telefon etti, dediki "oyununuz bizim repertuanmızda, haberiniz olsun". Sonra kostak bir delikanlı çıktı karşıma Antalya D.T müdürü. Bu oyunu seçmesi, kendisine sunulan seçenekler içinden seçmesi, hatta sahneye kendisi koymayı düşünmüş, bu müthiş bir olay. Şimdi Metin Belgin'e gelince, Metinle ben yıllar önce karşılaşmışız, ben unutmuşum, ne zaman nerede karşılaştık. Ama bu karşılaşmamız gerçekten çok mutlu bir olaydır. Metin Belgin sahneye koyacak dendi. Kim dedim Metin Bilgin. D.T'nda aktör ve ilk sahneye koyuş denemesi olacak dendi. Metin Bilgin'le sözleştik, bir yerde buluştuk, evine gittik. Bir de baktım ki, masasında, benim Lozan'a çalışırken edindiğim ne kadar kitap varsa hepsi duruyor. Dedim ki aşkolsun. Şimdi bu çalışma üzerine bu fantazileri oturtması tabi ki çok önemli. Yani o rol çalan jeep, çok güzel söyledin, gerçekten rol çalıyor ve yer yer bana fazla süsleme gibi görünen şeyler biraz fazla gerçekten, ama şimdi ben tabi bir şey anyorum, bir gerekçe, belki de oyuncuann çok amatör olmasının açığını mı kapattı.

❑ **Yani bir güven azlığı da olur.**

Yer yer daha sade olabilirdi diyorum. Ama şunu da söyleyeyim ki Metin Bilgin'in yorumu oyuna çok önemli katkılarda bulunmuştur.

❑ **Ben de tekrarlıyorum, o dinamik ve genç insanlara teşekkürün bir devamıdır benim eleştirilerim de.**

Ama bu tür oyunlan çok çeşitli yorumlan mümkündür. Göz göze gelme tanımının tekrar altını çiziyorum, bu önemli bir şey. İnsanlarla böyle bir ilişki bence sanatın birincil hedefi.

❑ **Benim Ataol Behramoğlu'nun yazdığı Lozan oyunun izleyicisi olarak bir takım sorular birikti kafamda, gündemde de onları sıraladım. Bu yaşadığım ülke, kişiliksiz dış politikalardan, otoriter çıkarcı iç politikalardan kurtulmayacak mı? Ülkemi ve dünyayı hala azami kâr kanununun yönetiyor olması ne acı, bunca acıladan sonra.. Kürt ve Türk Mehmet'in süngüsüyle kurtuluşunu gerçekleştiren Ankara Hükümeti nerede yanıldı? Kürtler o günlerde kimliklerini savunacak bilinç, kurum ve kuruluşlardan yoksun muydular? Kurtuluş savaşında onurla red ettiğimiz Amerikan mandasını bu günün resmi politikası haline getirenler kimler? İşçi ve dostları emekçilerin iç ve dış politikaya yön vereceği**

günleri daha ne kadar geciktirecekler? Bizim Neden elimiz kolumuz bağlı hala? Karşılıklı canlara mal olan Kürt sorununa eşit ve gönüllü bir beraberliğin kardeşce koşulları bulunamaz mı, neden? Devrimini yapmış bir Rusya ile, Kurtuluş savaşını gerçekleştirmiş genç Türkiye'nin Lozan'daki dayanışması ne denli anlamlı ve güzeldi. İkinci savaşta, Amerika'nın kucağına oturabilmek için kimler komünizm umacısı yarattı, acemi ve haksız senaryolarla? Kanallar boyu televizyondan dayatılan yoz Amerikan kültürünü hak etmek için ne yaptık? Defetmek için ne yapmalıyız?

Senin yaklaşımın ne oldu bu sorulara? Ben bir Lozan izleyicisi olarak o labirenti hissettim o gün. Bütün o sevimli ritmine rağmen ben aynı zamanda bir karabasanı gördüm orada. Senin çıkış noktan olan çok yüzlü yüzsüz emperyalizmi gördüm. Bugünkü, insanların bu ikiyüzlü, çok yüzlü iç ve dış politikacılarını gördüm ve birtakım sorular ürettim onlar için, bana birşeyler söyler misin?

Şöyle söyleyeyim şu yaşadığımız toplumda binlerce olay var yaşanan. Ben tabii şair olarak bazı epik çalışmalar dışında genel olarak, diyelim ki kişisel duyarlılıklanmdan, günlük hadiselerden yola çıkan, kimi kez irdelenmesi bile oldukça güç karmaşık denebilecek şiirler yazardım. Kişisel, bireysel yanlan ağır basan şiirler yazan biriyim. Ama öte yandan beni şair olarak da ilgilediren, bir insan bir yurttaş, bir yazar olarak ilgilendiren yığınla olay var. Şu dünyada, şu yaşadığımız toplumda ve şu ülkede bunların oyunları yazılmalı, romanlan yazılmalı, diye düşünüyorum. Yani yaşadığımız gerçekliği o sıradanlıktan kurtaracak yapıtlara dönüştürmek lazım bütün bu yaşantıları. Örnek, geçen yazdı galiba Bergama'daydım, oradan bir altın madeni mevzuu konuşuluyordu. Altın varmış orada bir yerlerde ve bir yabancı şirket o altınlan çıkarma için izin almış. Altın çıkarmak için yapılan işlemlerde de siyanür kullanılıyor. Siyanür de biliyoruz, zehir. Bir açık oturum izledim, belediye başkanı, katılmıştı, kasabalı bir avukat katılmıştı, köylüler katılmıştı.Bu arada bir bilimadamının raporundan sözedildi. ODTÜ'den bir profesör siyanürün insana yararları hakkında bir kitap yazmış. Şimdi böyle bir olay yaşanıyor. Türkiye'nin bir yöresinde böyle bir olay var. Bunun şiiri belki olmaz, şiir çünkü oldukça bireysel yanları olan bir şey doğrusu. Ama bunun oyunu olur, bunun belgesel romanı olur, sineması da olabilir. Mesela gazetede birşey okuyorum.İşte, bir genç kız evlenmiş kız çıkmamış, babasının evine gönderilmiş, adam da kızını döve döve öldürmüş diye bir haber okuyorsunuz gazetede. Komşular diye bir olgu var mesela. Komşular ne yapmış sorusu uyanıyor kafamda. Bununda şiiri yok. Bunun tabi şairde uyandırdığı duygular ve duygusal yoğunluklar var. Bunlardan bir şiirin malzemeleri tabi çıkar. Ama bunun bir oyunu var. Aklıma Rüstem İbrahimof'un oyunu geliyor, Yeşil Kapı Arkasındaki Kadın diye bir oyun. Devamlı olarak dövülen bir kadın var. Bu oyunda, Rüstem Azerbaycan'lı çağdaş oyun yazarı. Çağdaş Azerbaycan toplumunun çok canlı bir resmini çiziyor. Böyle şeyler yapmak lazım diyorum. Bunlar günümüzün hadiseleri. Geçmişe dönelim, yakın tarihimize dönelim, daha geçmiş yıllarda olup biten şeylerden bugüne mesaj getirebilecek çalışmalar yapmak lazım. Bunların dışında şunu söyleyebilirim. Emperyalizm olgusu hayatımızın her zerresine etkin. İnsanlar bunun acılarını yaşayıp duruyorlar ama farkında olan kişiler çok az. Bizlere düşen görevler var tabi, bu konuları kurcalamak, bu konulardan düşünmek, yazmak. Oyun yazarı olarak, romancı olarak, şair olarak.

❑ **Şimdi ben daha çok kitapta gözgöze gelebildiğim biryeri söyleyeyim. İzmir İktisat Kongresi yabancı gazeteciler var ve Mustafa Kemal var, ve orada Türkiye burjuvazisinin emperyalizmle bütüleşmesi çok açık, çok net bir biçimde vurgulanıyor. Ama prodüksiyona geçiyorum, bütün o canlılık, bütün o kıvıl kıvılık birdenbire Mustafa Kemal sözkonusu olduğunda birdenbire, tapınma sözcüğünü söylemek istemiyorum ama, tiyatrosal bir uhrevilik yaratma çabasına dönüştü. Ben, tiyatro tabi çok bütünleşmiş bir sanat olduğu için, o yaratılan havaya kaptırdım kendimi, ancak sözcükleri kitabında buldum senin. Yani bir bolşevizm mi, yok bütün halkın ezilmesi gerekir, bizde herkes eziliyor laflarını ben sahnede duyamadım. Kendi eksikliğim olarak almıyorum ve çok canım sıkıldı okuduğum zaman.**

Anlıyorum Bilgesu, bu konuda benim de çelişkilerim ve açmazlarım ya da paradokslarım var. Bunları açık yürekliilikle söylemek lazım. Şimdi ben yine Mustafa Suphi Destanı'na bir atıfta bulunayım. Mustafa Suphi Destanını yazarken Mustafa Kemal'i şiddetle eleştirmeyi çok istedim. Fakat bir türlü bunu yapamadım. Ancak en son bölümde bir şey vardır. İşte o en son bölümde Mustafa Kemal şöyle demişti. "Bizi mahveden emperyalizme, bizi yutmak isteyen kapitalizme karşı heyeti milliyece mücadeleye girmiş kimseleriz". Ekleyecek ki, "milyonerler hatta milyarderler yetiştireceğiz." Çelişkiyi orada böyle formüle edebildim. Ama mesele Mustafa Kemal'in, Mustafa Suphi'leri öldürttüğüne dair bir duygu da edinemedim doğrusu. Bırak bilgiyi bir tarafa öyle bir duygu da edinemedim. Şimdi Lozan meselesinde de Mustafa Kemal'in kişiliğini ben trajik olarak görüyorum. Aslında birgün muhakkak

Mustafa Kemal'le ilgili olarak ciddi araştırmalar yapılacak.

❑ **Tabi bu tabunun kalkması ona da yarayacaktır.**

Hiç kuşkun olmasın. Son derce trajik bir şahsiyet olarak düşünüyorum. Çelişkileri olan, bireysel yaşamında derinlikler ve sorunlar olan, ama gerçekten de dahi özellikleri taşıyan biri olarak algılıyorum Mustafa Kemal'i.

Lozan meselesine gelince, açıkçası konuşmanın başında dedim ki 1970 sonlannda bunu yayınlamamış olmakla, yahut ta oynanmamış olması iyi olmuş. Ben meclis zabıtlannı okuduğumda, oradaki Mustafa Kemil'i gördüğümde şok olmuştum o sırada. Bana birdenbire küçük bir politikacı gibi göründü. O günlerin Ecevit'i filan gibi göründü bana birdenbire. Yani ben Mustafa Kemal'i hiçbir zaman 'Samsun'da güneş gibi doğan Mustafa Kemal' olarak, tabi ki algılamadım, çocukluk yıllan dışında ama yine de çok büyük bir şahsiyet olarak algılayageldim. Ama orada birdenbire "Bana şimdi savaşa kalkalım derseniz ne olur, bunları bana burada söylettir-meyiniz" diyen kişi bana küçük bir politikacı gibi göründü o günlerde açıkçası. Bana şöyle biri olarak göründü. Sahip olduğu enerjiyi ve kişisel atılım duygularını, onu yetiştiren ve varoduğu toplumsal zeminde maalesef tam olarak gerçekleştirme şansına sahip olmayan dramatik, hatta tarjik bir kişilik olarak göründü. Yani Mustafa Kemal, inanıyorum ki, "Benim karakterim hürriyet ve istiklaldir." derken, sonuna kadar samimi bir insan. Ama Türkiye'nin başka yolu yok önünde, olay bu. Bence dramatik ve trajik olan bu. Şimdi bugün de o. Neyi nereye kadar zorlayabiliriz. Tabi tarihçi gibi değil sanatçı gibi davranmayı yeğlerim. Mustafa Kemal böyle yapmakla iyi etti, haklıydı, başka çare yoktu, bu çok soğuk-kanlılıkla söylenen bir laftır. Ama oradaki trajiğin altını çizebilmek de lazımdı. Şimdi emperyalizm tarafından kuşatılmış bir ülke, savaş yapmaya artık takati de yok, bu belli, ama bunu kahramanca bir jestle söyleyemezsin. Bunu trajik bir biçimde ifade edebilirsin. Ben metinde şöyle yazmıştım. Mustafa Kemal'in sözleri, o yabancı gazetecilerle konuşmaları, bugünün seslerinin tesiri altında, adeta duyulmaz gibidir. Yani Mustafa Kemal o cevapları verirken kazı-kazan bur taraftan, Allahü ekber bir taraftan, böyle verilebilse, bence daha iyi olurdu.

❑ **Eğer bunu yapabilselerdi, o zaman bir dil tutulmasına giriyor oyun ve olmaz böyle bir şey.**

O sırada bir dil tutulmasının olduğunun ben de farkındayım. Yani bir türlü, bu Mustafa Kemal nasıl konuşssun ki şablon bir Mustafa Kemal olmasın.

❑ **Ama kitabında öyle bir şey yok, yani belgelerin gerçeğin aklı önde.**

Orada konuşan adam, dürüst bir adam ama çelişkileri olan bir adam. O anda bile çelişkileri olan bir adam ve konuşmaları zaman zaman bugünün kargaşası altında duyulmaz olan bir adam. Çünkü bugünün kargaşası o günlerden hazırlanıyor. Başka çaresi de yok.

❑ **Peki bu konuda uyarıcı olmadın mı?**

Bu tabi apayrı bir konu.

❑ **Ben yine bütün bunlara rağmen, yani Mustafa Avkıran'la Metin Belgin'in lehinde şeyler konuştuğumuza inanıyorum. Yani şöyle bir şey oldu, ben Yeni İnsan okuyucuları için tekrarlamak istiyorum. Senin evinden çıktık, çağrılı olarak, rejisör ve oyuncularla birlikte olduğumuz gece benim kafamda oluşan sorulardan en önemlisini bence, Amerika'ya karşı mandayı reddettik ve ne oldu? Bugün Amerika boğazımıza binmiş durumda. Avkıran'a şunu sordum. "Senin tiyatro zekana çok güveniyorum. Benim bu sorumu Lozan oyununda doğrudan soru halinde değil de bir şekilde bana anlatırmısın" dedim. Mustafa'nın güzel bir yanı var, galiba örneklemelerle konuşmayı seviyor o da. Bana çok ilginç bir örnek verdi. Dedi ki "Ankara'daydım bir tiyatro afişi gördüm" dedi. Diyarbakır tiyatrosu yazıyor afişte, Macbeth (Shakespeare) ve altında da "Bu bir Levi's kültür hizmetidir" diye not düşülmüş dedi. Bunlar gelecek adına, bu genç arkadaşlarımızın tiyatroda yapacakları adına, bence çok önemli şeyler. Senin başka söyleyeceklerin var mı?**

Söylemek istediğim şu. Bir oyun yazarının, bu alanda çok istek taşıyan ama başlangıçta olan biriyle konuşması, tabi ki çok güzel, onurlandırıcı bir şey. Bir de Lozan bence bir çalışma yöntemi olarak ilginç. Ben Lozan adlı çalışmamı, bilmiyorum Türkiye tiyatroları repertuarında minicik bir yeri olabilir. Ama yöntem olarak önemli. Yani yakın tarihimizde yahut da günlük hayatın olaylarına, belgeselden yola çıkarak, gerçeklik duygusunu canlı kılarak, altını çizerek, şu yabancılaşma ortamında, şu insanların gerçekliklerden koparıldığı, koparılmak istendiği ortamda, gerçekliği durmadan durmadan gündeme getirmede bir örnek olarak önem taşıyabileceğini düşünüyorum.

❑ **O zaman ben bunun yanısında kalmayayım. Senin kurduğun, tarihten ödünç alıp yeniden kurduğun labirentte ben şunu duydum "Tek çıkış Sosyalizmdir" ve diyorum ki o güzel günleri göreceğiz. Güzel günleri de inatla söylüyorum. Ve Lozan o zaman da olacak diyorum. Lozan o zaman da oynanacak ibreti alem için. Unutmamak için.**

Yasaklanamayan bir kitap

MADANOĞLU'NUN ANILARI

İlhan Akalın

Üst başlık, yanlış imaj veriyor, bilerek kullandım. Kitap, doğuda devlet güçlerinin, devletin vatandaşlarına nasıl davrandığına ilişkin ilginç -ilginç olduğu kadar da şaşırtıcı- anıları kapsıyor. (Madanoğlu, Anılar 1911-1953 Evrim Yayınevi, İstanbul) Yazılanlar, günümüzden 60 yıl önce yaşanmış. Bugün, yazılanların katmerlisi uygulamaya devam ediyor. Devam edenleri yazmak yasak, bu nedenle yanlış anlaşılma pahasına "Yasaklanmayan Bir Kitap" üstbaşlığını kullandım.

Bir yazıya, bir kitaptan, uzunca alıntı yaparak başlamak, hem yazıcı için, hem de okur için sıkıntılıdır. Yazarken duyduğum sıkıntıyı paylaşacağınız için, sıkıntımın azaldığını hissediyorum.

Cemal Madanoğlu, Mustafa Kemal'in ölümünün şok yarattığını kaydederek ekliyor: "Hepimiz devletin başına kimin geçeceğini düşünmeye başladık. Kulaklarımıza bizi karamsarlaştıran, kaygılara düşüren söylentiler geliyordu. İnönü neden duruyordu? Neden ortaya çıkmıyordu? Bu gerilimli ortamı dağıtmak için olacak genelkurmaydan bir bildiri geldi. Bildiri, dersler kesilerek okundu, şu anlamdaydı: Sonuç olumlu olacaktır, kaygılanmaya gerek yoktur. Mareşalin bildirisi hepimizi dinginleştirdi. Çok geçmedi, İnönü cumhurbaşkanı oldu." (s.276)

29 Ekim 1923'de cumhuriyet ilan edilmişti; cumhuriyetlerde parlamentoyu halk seçer, halkın temsilcileri de devleti yönetir. Kitaplar böyle yazıyor, öğretiler böyle yapılıyordu. Oysa, Madanoğlu'nun anlatımından anlaşıldığı gibi, cumhurbaşkanını, ordunun başı mareşal tesbit etmiş, parlamento da seçmişti. Böylece cumhuriyeti yöneten üçlüden biri ölmüş, kalan ikili yönetime devam kararı almış oluyordu.

Üçlü yönetim döneminde, cumhuriyetin yapılanmasında genelkurmay başkanlığı önemli bir yere sahip. Hikmet Özdemir'in "Rejim ve Asker" kitabında bu konuda ayrıntılı bilgiler var. (Afa Yayınları, 1989 İstanbul) Bu makamda, 5.8.1921 tarihinden 1944 yılına kadar mareşal Fevzi Çakmak bulunmuş. Ordunun siyaset dışında tutulması adına yapılan düzenlemeye göre, genelkurmay başkanı, bakanlar kurulunun dışındadır; parlamento dahil hiçbir güç denetleyemez ve kendi başına tüm bakanlıklarla yazışabilir.

Yeniden Madanoğlu'nun anılarına dönüyorum. Yine bir alıntı yapmak zorundayım: "Orduevi'nde Celal Bayar, dayım ve vali bir köşede konuşuyorlar. Ben kapıdan dinliyorum. Dayım Behçet Bey, İktisat Vekili Celal Bayar'a diyor ki Beyefendi, biliyorsunuz nefsi Urfa, nefsi Suruç, nefsi Birecik Türktür. Biz size geldik. İstiyoruz ki, buralarda kalkınma için bazı girişimler yapılsın, bir şeylerin temeli atılsın, fabrikalar kurulsun. Bayar diyor ki: Siz Behçet Beye-

fendi asker kökenlisiniz, telefon burada emrinizde, şimdi mareşalı arayalım, bulalım, siz konuşun. Mareşal izin versin ben Diyarbakır'a da Urfa'ya da birer fabrikanın temelini atayım." (s.125)

Madanoğlu'nun dayısı gibi ağabeyi de asker, harp malulu, Tayyare Cemiyeti Reisi ve Müntehibi Sani. Cumhuriyette vatandaş, Müntehibi Sani'leri seçiyor, bunlar da milletvekillerini seçiyorlar. Yeğeni halk seçiyor, yeğen de dayıyı milletvekili yapıyor. Milletvekili, iktisat vekilinden, Türkler'in yaşadığı yerlere fabrika kurmasını istiyor ama nereye fabrika kurulacağını, daha doğrusu kurulmayacağı kararını genelkurmay başkanı veriyor.

Genelkurmay karar veriyor, doğuda yasak bölge belirleniyor: Yasak bölgede yaşayanlar, batıda iskan edilecekler. Batının neresinde? Herhalde münbit topraklarda değil.

Abdurrahman Ali, yasak bölgedeki ağalardan biridir. Yöredeki, hükümet aleyhindeki bütün suçlar onun hanesine yazılır. Madanoğlu, Abdurrahman Ağa ile buluşup, teslim olmasını sağlamaya çalışır. Ağa söyler, Madanoğlu aktarır: "... biz silahlıyız. Ama böyle gezmek zorundayız. Bu silahlar size karşı değil, kendimizi korumak içindir. Sizler sanıyorsunuz ki, ben bu dağların komutanıyım. Oysa iş başkadır. Beni bir yerde yalnız ve silahsız görseler hemen kıstırırlar, kellemi de umum müfettişe gönderirler."

Ağa, bölgede sevilip sayılırken ve de devletin yasalarına saygılı yaşarkan, nasıl dağlara çıktığının öyküsünü de anlatıyor. Öyküde hükümete güvensizlik var. Madanoğlu'nun görevi ise güven vermek ve teslim almak. Ağa, Anadolu'nun bir yerine iskan edilmeye razıdır, ama güvensizliği güvene dayandırmak için önerdiği yol şudur: Çevresinden 50-60 kişi toplayıp hükümete teslim edecektir, onlara yapılan muameleye göre hareket edecektir. Bu öneriye, yetkillerin yanıtı olumsuzdur. Abdurrahman Ali Ağa'nın sonu ne oldu, bilmiyorum.

Yasak bölgede yakalananlara uygulanan işlem şöyle:

-Yakalananlar sabit jandarmaya teslim ediliyorlar;

-Sabit jandarma teslim aldıklarını kaymakamlığa gönderiyor;

-Garzak Kaymakamlığı, ellerine bir çıkın bazlama verip Diyarbakır'a gönderiyor;

-Umum Müfettişlik, Anadolu'da bir yerlere gönderiyor.

Madanoğlu anlatıyor: "Bir gün bizimkiler yasak bölgede dolaşan bir Kürdü yakalayıp getirmişler. Baktım zavallı bir adam. Sordum, anladım ki çoluk çocuğu var. Ben şimdi bu adamı ne yapayım? Görevim aşağıya teslim etmek. Oradan da kim bilir nereye gönderirler." Bu duygu ile Kürdü serbest bırakır.

Yine, yasak bölgede bir köyü kuşatıyorlar ama köydekiler teslim olmuyor. Madanoğlu, baht vererek birisiyle konuşmak istiyor. Baht, yeminlerin en büyüğüdür, mutlaka tutulur. Risko, gelir konuşurlar. Madanoğlu teslim olmalarını ister, Risko der ki: Ama bizi süreceksiniz, gitmek istemiyoruz buradan. Bizimkileri sıtmalık yerlere sürüyorlar, orada ölüyorlar. Burası dağ havası, biz niçin gidelim sıtmalık yerlere?

Anlaşamıyorlar, Madanoğlu, ertesi gün alaca karanlıkta köye giriyor, kimsecikler yok, karanlıktan sıyrılıp gitmişler.

Madanoğlu kitabında, iki sivil yönetici örneği veriyor, biri olumlu, diğeri olumsuz kişilikte. Olumlu yönetici Vali, Sakıp Beygo. Madanoğlu şunları yazıyor: "Vali böyle koca tümenle Sason dağlarında işlerin yürümeyeceğini, başarılı olamayacağını kestirmiş. Durumu biliyor olmalı ki, yönetsel yöntemlerle bu işi çözmek istiyor. Yasak bölgede oturan köylüler, yasak olmayan bölgeye gidip geliyorlar, gereksinmelerini gideriyorlar... Vali onlarla ilişki kuruyor." (s. 150)

Vali böyle düşünedursun, tümen komutanı, validen gizli baskınlar düzenlemeyi planlıyor. Plan uygulanıyor. Ama vali haklıdır, uygulamadan istedikleri sonucu alamıyorlar.

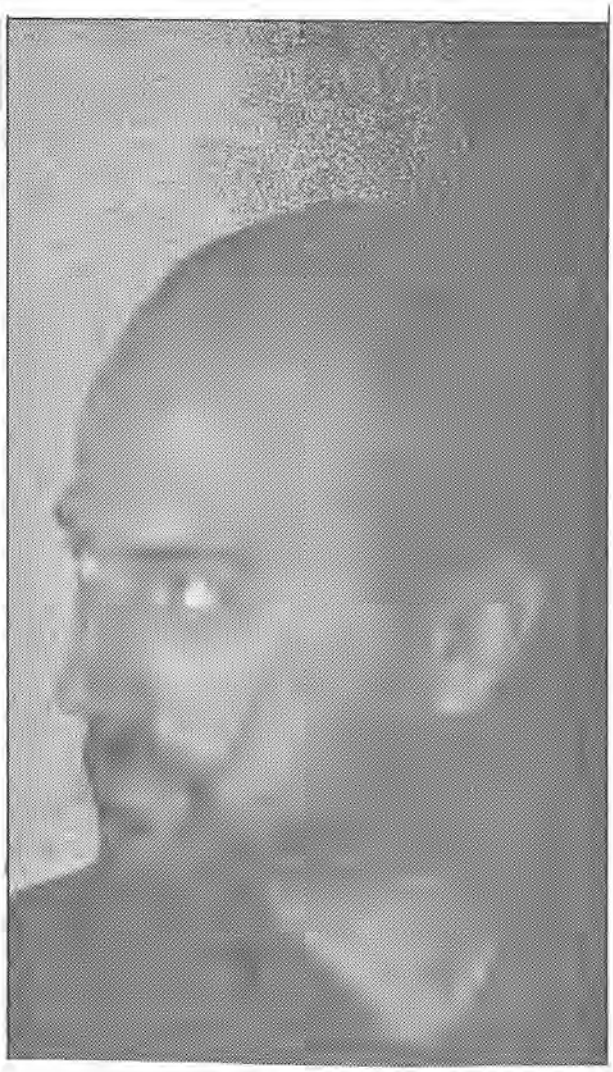
Olumsuz yönetici ise, bir kaymakam hatta kaymakamvekili. O güne kadar yörede hiç vergi toplanmamış, kaymakamvekili ilk olmayı planlıyor. Böylece belki de vali bile olabilir, kim bilir.

Kaymakamvekili, emrindeki birlikle Sason Dağı'ndaki Harbak Köyü'ne geliyor. Köyün ağası Tatar Badik'le ilişki kurarak vergi almaya geldiklerini bildiriyorlar. Ağanın düşündüklerini Madanoğlu şöyle aktarıyor: "Ben istesem, elimdeki kuvvetlerle bu bölüğü durdurabilir, en azından ürkütebilirim; ama karşımdaki devlettir, sonra arkadan bir tümen gelir, büyük zarara uğrarız. İyisi mi bunlara biraz para verelim, gitsinler." (s.149) Kaymakam vekili, müftü ve tayyare cemiyeti reisi köyde ağırlanıyor. Yüzbaşı da ağanın evinde ağırlanıyor. Yüzbaşı, ağanın gelinine sarkıntılık edince, direnen gelin bağırıyor ve köy ayağa kalkıyor. Yüzbaşı kaçıp canını kurtarıyor, diğerleri ise öldürülüyor. Madanoğlu şöyle yazıyor: "Jandarma yüzbaşısı olayı rapor ediyor, ne var ki, gerçeği olduğu gibi yazmıyor. Sason'na hareket emri bu gerekçeyle veriliyor." (s. 150)

Madanoğlu'nun anıları sürüp gidiyor. Üç yıl Sason'da görev yapan Madanoğlu, İstanbul'a dönüyor. "İstanbul sinemalarıyla, gazinolarıyla, tiyatrolarıyla, pastaneleriyle, Beyoğlu'su, Bebek'i, Kadıköy'ü, Moda'sı, Şişli'siyle Sason Dağları'ndan ne kadar uzaktı. Türkiye'nin birbiri ile ilişkisi bulunmayan iki dünyanın birinden çıkıp ötekine gelmiştim." (s.269)

'POLİTİK İNSAN-SANATÇI' FİGÜRÜ: MURATHAN MUNGAN VE 'OMAYRA'

Gökhan Akkemur



Murathan Mungan'ın son kitabı olan 'Omayra', 1993 Ekim'inde Metis Yayınları'ndan piyasaya çıktı. İlk zamandan bu yana üzerinde çalışıyorum. Elime geçen hemen her şiiri olduğu gibi bu kitabı da birkaç kez okudum. O tarihten bugüne kadar, bu şiirler üzerinde kaç kez gezindiğimi bilmiyorum. Bu sırada Mungan'ın diğer kitaplarına, özellikle 'Sahtiyan'a, ve söyleşilerine bakma ihtiyacını duydum.

Genelde bana verdiği en önemli mesaj şuydu; Murathan Mungan, kendi deyimiyle, kendi şiir serüvenini yaşıyor. Akılda, serserilikte, delilikte, aşkta, inatçılıkta, mücadelede ve kendisini hissettiği her alanda kendini aşmayı ve bu alanlarda sistemden olabildiğince kopuşu yaşamayı istiyor. Normal değil. (Hüsamettin Çetinkaya'nın bu sayıdaki yazısında bu kavram daha geniş alınıyor.) Ve bizim bugün gerçek sanatçı dediğimiz insanların hiçbirisi bu normalliği yaşamıyor. Sistemi hep zorlayan, onun insanını zora düşüren, kurumlarına dinamit koyan bir ahlak var. Sonuna kadar arayış... Arayış, insanın ihtiyaç duyduğu asıl eylemdir.

Murathan Mungan'da bu ahlak var. Kendi alanında verdiği bir dil, cinsiyet ve kimlik mücadelesi var. Değerlerini bu mücadeleyle güçlendiriyor. "Kendi alanında verdiği mücadele..." Yuvarlak bir laf mı bu? Alanı neresi, hangi mücadele, hangi silah? Bana bu sorular soruluyorsa, lütfen önce Murathan'a kulak verin:

"... başından beri emperyalizme karşı olduğum kadar erkek ideolojisine karşı oldum. Ama erkeklik ideolojisine karşı olmayıp hatta bunun farkında bile olmayıp yalnızca emperyalizme karşı olanların yaşadığı süreçle benimki aynı değil ki"(1) Şimdi alıp bu sözü bir tarafa yazmalı.

Murathan Mungan verdiği bu mücadele ile sol içinde de farklılığını ortaya koyan bir şair. Tekellerle, emperyalizmle kuşatılmış şu sürece rağmen kendi tarihini hiç yıpratmadan, korkunç bir öfkeyle sosyalizmin bu sistemden 'intikamını' alacağı inancında. "Bu ara dönemlerde, bu geçiş dönemlerinde tarihin çarkının yön değiştirdiğini düşünenlerden değilim. Diyalektik düşüncenin derinliğine her zamankinden fazla gereksinim duyuyorum.(...)Alçalan insanların yükselen değerlerinden uzak duruyorum." (2) Sanatçının ayakta kalabilmesinin tek koşununun bu değerlere karşı duruş belirlemesi; Mungan, bunu kendi serüveninde yaşıyor. Yaşadığı bu serüven ona kendi dilini kazandırıyor.

Her iktidar kendine bir dil yaratmak durumundadır. Buna

karşı mücadele eden anlayış ve birey de bir dil yaratmak durumunda. Dil, yüksek tuttuğumuz değerlerimizden birisi. Ancak tekelli dönemde kendi dilimizin de yıprandığını, kavramlann içinin boşaldığını görüyoruz. Murathan Mungan, sözcüklerin, kavramların kullanım değerinin kalmadığını, bunlann içerikleriyle öğrenilmediğini ve Türkiye'de bir dil dramının yaşandığına işaret ediyor. "Bu ülke dilini yitirmiştir (...) Türkiye'de bu anlamda dille ilgili korkunç bir şizofreni yaşanıyor. Örneğin Kürt dili üzerinde bunca baskı gösteren zihniyetin kendi dili ile ilişkisi sıfır. Korkunç bir çelişki. Bir diğeri Türkçe'yi en iyi kullanan günümüz yazarlan Türk asıllı değiller. Ve dil çok boşaldı. Bütün sözcüklerin, bütün kavramlann içi boşaldı. İnsan aklı ve kalbi reklam cıngılına şarkı sözü spotuna daraldı." (3)

Sanatçı yaratacağı ürünün ihtiyacını ilkin kendinde duyuyor. Diğer üretilenlerin yanında bir fark arıyor, boşluğu daraltmak, ya da yok etmek istiyor. Bir şeylerin rahatsızlığını duyuyor. Buna tepkisi sonucu çalışmaya başlıyor. Sistemle, kendisiyle sorunu olmayanın gerçek anlamda ürünü de olmuyor ve hiç bir arayışa gerek duymuyor. Murathan Mungan "Asya estetiği, Mezopotamya Kültürü, Ortadoğu estetiği"ni arıyor. Kaygı burada. Mücadelesi ve ürünü de bu bölgeden çıkıyor. Bir "Murathan Mungan projesi" olduğunu söylüyor. Bu proje için kendini adayıp çok şeyden vazgeçiyor.

Yazımın buraya kadarolan kısmı bir buluşmanın izlenimleriydi. Ortaklıklar, buluşmayı ortadan kaldınp sürekli birlikteliği getirecektir. Murathan Mungan'ın bulunduğu coğrafya bizim de coğrafyamız. Mirasımız, ürünlerimiz hep bu bölgeden çıkıyor. Sisteme karşı kullandığımız, argüman ortak. Ürünlerimizdeki dil de ortak. Cinsiyetçi dile-ideolojiye, popülizme, slogancılığa ve kendi değerlerimizin içini boşaltan, geri bir ideolojiyle kuşanmış anlayışa ve geleneğe karşı bir dil. Arayışlanmız ortak. Bu yüzden bir buluşma izlenimi diyor ve belli ortaklıklanmızın altını çiziyorum.

Şiiri

Murathan Mungan, her şeyden önce yaşamında şiiri hep soluyan bir şair. İmgelerinde bir devinim var. Bunu besleyen de diyalektik ve pınl pırıl bir zeka. Kimi imgelerinde çok geniş bir esneklik var. Yaz şiirleri'nde özellikle hissedilen bir kırgınlık ve kapanma var. Ve Murathan Mungan şiirinde çok farklı tonlarda yaşanan yalnızlıklar ve hüzünler var. Kimi imgelerinde ise müthiş bir şiddet... Çetin bir coğrafyada yazılan şiirler bunlar. Hep keskin kavga sözlerini çağnştırıyor. Ancak hiçbirinde zorlama yok, slogan yok, sözcükler yüksük inceliğinde işleniyor. Prizma (imgeler) özenle yerleştiriliyor. Cinsiyetsizliği, aşkı ve hüznü etkiliyor. Şiirleri salt bir "şiir" etkisinden uzak duruyor. Daha çok bir tarih ve mitoloji özü taşıyan hikayeler anlatılıyor.

Mungan, uzun soluklu şiirlerinde bunu hissettirirken, kısa şiirlerinde (buradaki "kısa" sözü elbette bir niceliğin kapsamında ancak santim veya dize hesabı, toplamı anlamında değil) bu hikayelere kimi zaman giremediğini, ayrıntıları besleyemediğini görüyorum. Tabii bu kısa şiirlerde, kurgunun daha dar tutulmasıyla kısa anlann özeti sunuluyor.

Şimdi tekrar "Omayra'ya dönüyorum. Omayra üzerinde büyüteçle bir çalışma yaptım. Özellikle ilk bölüm olan "7763". Yazının geri kalan kısmında yapacağım iş, o şiirlerle aynı dilden konuşmaya çalışmak olacak. Bu buluşmada Murathan'ın anlattıklanndan anladıklanm ve benim söyleyeceklerim var. Bu anlamda bu kısım, bir şiir incelemesinden öte bir niteliğe sahip. Prizmaya bırakılan ışık demetinin bana görünen renkleri sadece.

7763, o prizmanın çok ufak bir kesidi. Murathan Mungan'ın kitaplarından, tüm şiirlerinden yalnızca birisi. Hemen aklıma bir dostumun sorusu geliyor: "Okuduğun bir şiiri bitirebilir misin?" Herhangi bir yazılı ürün üzerinde çalıştıktan sonraki süreçlerde insan, ürün üzerine, kendine bir soru sormuyorsa, o ürün orada bitmiş demektir. Bende bu bölüm ve bu şiir hala bitmedi:

Çöl işaretçileri

I

Murathan Mungan ilişkilerdeki perdelemeleri, bir "çöl sisi", ağır bir duman" olarak alıyor. Ve şiirine aldığı bu "duman", insanı insandan esirgiyor. Söz'e, şiddete ve seviye karşı iradeyi, bilinci kelepçeliyor. Bu tarifleme, sistemin iletişimine veya **ölülerin diyaloglarına** uygun düşüyor. Can taşıyan hiçbir yaratık bu diyaloğa giremiyor. Fakat aynı yaratık "yaşarken" (biyolojik olarak) bu diyaloğa içinde bir yerlerde mekan açıyor. Kimi duyarlılıklarında ise ölümle buluşmalar "yaşıyor."

"bizi bakışlardan saklayan çöl sisi
ağır duman
geçitsiz bir yalnızlıkta
yol alıyordu birliktelikler" (9)

O dumana karşı, o beraberliğin o anki rengine karşı, tüm geçitsizliklerde yalnızlıkla birlikte yürümek.

Burada geçitsizlik ya da bir "ada" pozisyonu bilinçli bir yaratı mı?

"geçitsiz bir yalnızlıkta"...

Ada iki coğrafyayı birden taşıyor, iki niteliği de var: 'An' ve 'çürük'. Burada yalnızca bakireler sevişebiliyor ve yalnızca rahim izlerini vücudunda taşıyan bebekler yürüyebiliyor: Geçitsiz... Adanın diğer coğrafyasında çöl var. Ölüler diyaloğu... öyle sessiz değil korkunç bir uğultuyla halen sürüyor. Söz'ü ilk anda eriten bir diyalog. Dumanda silüetlerin rengi hep gri'ye dönüyor. Nesne rengini ışıktan, güneşten alıp veriyor. Bu coğrafya hep kapalı, bulut, duman ya da başka bir şey... Her nesne her şey gri...

Tüm bu geçitsizlikte yürümek ve o kurak coğrafyadan okyanusa uzanmak yeni doğanlann işi. Çünkü onlar an; direnç ve arayış içindeler.

Bizim işimiz... konuşmak ve sevişmek yine bizim... Ölü hücrelerimizi kendimiz, kendi içimize gömüyoruz. Bizim izimizi taşıyacaklar tiksinmesinler diye.

II

"uzaklık işareti vaha" (sf 10)

Her cümlenin ayn bir toprağı ve o toprağa yayılmış yaşamı, çelişkileri kavgalan var.

Soru işaretleri, ünlemler, sıralanan, devrilen cümleler ve üç noktalar...

İşte onlar! En çok onlara, üç noktalara, takılıyorum. Çok boyutlu işaretler. Perspektifi var. Zenginliği, arayışı, sürekliliği taşıyor. Cümleler ne kadar bozuk olursa olsun bu işaret bana **ütopya**yı gösteriyor.

Diğer boyutundaki -benzerliği, aynılığı, adı geçenleri, "vb"leri, "vs"leri- değil bu noktalar arası mesafe ve dizilişindeki perspektiften geleceği görmeyi istiyorum.

Murathan Mungan şiirinde gözle görünmeyen işaretler bunlar. Ancak imgeler bu işlevi fazlasıyla yerine getiriyor.

Bu işaretlerin ardından 'gelecek'/gelecekler, ile ütopya cümle veya 'yaşam' arasında bir uzaklık var. Kaldı ki işaretler de parça parça dizilerek kendi aralarında bir uzaklık yaratıyorlar.

Ütopya, senin ona yaklaştığın kadar uzaktır. Nesnellik ise senin ve yarattıklannız kadanyladır. İdealler ise bu yarattıklanndan, senden ve mevcut nesnellikten uzaklaştıkça uzaklaşır. Şimdi dur! Bulunduğun yere bak: Çöl işte burası. Duruyorsun, uzaklık boyutlanıyor. Tüm bunlardan elinde kalan nedir? Bu uzaklık mesafesindeki "Sen" (ya da ben, o, diğerleri, örnekler...) modellerinden arta kalan silüetler, karbon kağıtlan, müsveddeler... ve ağır duman. Konuşmanı duymamaya başlıyorsun, sevişirken hiçbir şey anlatamıyorsun, çünkü derilerin çatlayarak soğuyor, rengin değişiyor. Kuraklığa alışık olmaman, iklimi -şimdilik- yadırgaman seni savuruyor. Serap o anda karşına çıkıyor. Silüetlerden, müsveddelerden, artan bir şey. Nesnelden kaçışında aradığın

ya da karşına çıkan durak. Çabuk kayboluyor. Nesnel durumu zorladığın zaman ise ortaya başka bir durak çıkıyor: Vaha. Vaha budur; zorlayarak ortaya çıkan gerçek ve uzaklık işareti. (Okyanusa daha çok var...)

"yüreği yollarda taşanlan yoğa sayın
vann ki onlar çekip giderler
arkalarına bile bakmadan
başka zamanlann ölüleriyle buluşur gibi
kumlann kitabından süzülüp
kalkıp gidenleri ölüp kalanlan
çöllere yazın" (sf 10)

Murathan Mungan bu ilişkilerin albümünde bir defter tutuyor. Bir seyir defteri gibi ya da bir tarih kitabı deyim ama o bir şair, yoksa bir çöl kaptanı mı, ne demeli? 'Omayra'daki bu şiirler seyir defterinden mi?

Çöl bir tekerrür mü? Başka zaman ölüleriyle aynı çölde aynı yazgıyı yazışmak ve aynı toprakta buluşmak insanın iç ikliminin kurumasıyla olabilir ancak. Elveda ya da merhaba deyin ya da ne derseniz deyin ama bir yere hatta o yere gelip geçenleri ve her sözü yazın.

Çöl bambaşka bir iklim. Derisi nasırlaşmayan çocuklar bu soğukluğun, çirkinliğin ve uğultunun hastalığını ancak ayakları kanadığında alabiliyorlar. Ve içi zamanla boşaltılmış veya yatağında kuruyan bu yoz ilişkilerin iklimiyle böyle acı bir temas kuruyorlar.

"çöl geçer
çöl durur
çöl yaratılır yeniden
çok uzaklarda değil
içimizin iklimi
kuma bakar
sulan çekilen kumlara bakar
anlarsın sende uzun bir susmadır
başkasındaki ölüm
herkes bunca sözünü ederken
kolay keşfedilmez yalnızlık
dünyanın bir yerinde
seninle aynı işaretlerin şiirini yazan
gün gelir şiiri bırakır çöle bakar" (Sf 11)

Çöl yaşamı, diyalektikle çözümleniyor. Ancak bir devinimi, tarihi ve ilişkilerde yatan dinamiği, geleneği var ve bunu kendi coğrafyasında sürekli kılıyor. İnsanın, kendisiyle diyaloğunda oluşturduğu düğüm, onun diyalektiğe yaklaşımını önlüyor. Düğüm gevşiyor, yıpranıyor ama çözülmedikçe, insanın her koşusunda onu çelmeliyor.

Düğüm urganı çölde örülüyor. Güçlendirildikçe "içimizin iklimi" boğuluyor.

İnsan kuma bakıyor, onunla soluyor, ondan yaptığı fetişlerle ideolojiler üretiyor.

Ve bugün şair kum tükürüyor.

Bu 'ölüm' sürecinde yeni doğanlar ağlamayı henüz bilmiyorlar, en etkin eylemlerini susarak koyuyorlar.

Bizim dünyamızdaki bebekler hep bağırır. Çölde ise dolu dolu suskunluğun kaşifleri onlar. Uğultuyu bitirecek şiirleri, en şiddetli sözleri, sloganlan anyorlar. "Seni seviyorum..." demeyi bekliyorlar. Hepsinin dilinin ucundaysa bu söz, demek ki çöl bitiyor...

Öte yanda kimi işaret savaşçılannın elleri bomboş. Şimdi onlann meslekleri "çöl korkuluğu". Gölgeleri yok. Çöle analan gibi bakıyorlar.

IV

"siste bir şey görünmez
yalnızca aydınlanır yüreğinin derinliği" (sf 11)

Aşk, sisi korkutuyor; uğultu dinmeye başlıyor. Bunlar belki de anakara işaretleri.

Çöl savaşçıları, yürüyüşçüleri siste yüreğinin derinliğini aydınlatıyorlar; aşk için... sise karşı... uğultuya rağmen...

VI

"Çölde bir anakaraydı aradıklan
su değil, susuzluk değil, vaha değil
serap değil çöl bile
bir anakaraydı kıyısına adım atar atmaz
başlarını yaslayıp uyuyacaklan
bir işaretle yaratılan krallık istiyorlardı
o ilk işaretin anlığı
kalmıştı gözlerinde
ne kadar uzağı görseler
dönüp geliyordu yine ilk imge
hiçbir serap silemiyordu
ne ölüler, ne cinnet, çöl bile..." (sf 14)

"Anakaralı" insanlar... Yurtlan orası olup da çöle düşen o dünyanın insanları; yeni insanlar, işaretçiler, savaşçılar...

Onların derdi çöl yaşamındaki "dertler" değil.

"su değil, susuzluk değil, vaha değil
serap değil çöl bile"

Sistemin insanlannın derdi, hiçbirimizin dertleriyle ortak değil.

İsmail Beşikçi'nin, Yalçın Hoca'nın derdi mekan değil. Nazım'ın derdi "TC Vatandaşı Kimliği" değil. Kürt insanının derdi "Resmi Nevruz" değil. Deniz'lerin derdi düzen kapılarının anahtarları değildi... Bizim, yeni insanın, insanlarımızın derdi; tekelli sistemin yarattığı günlük dertler değil!

Tüm dertlerimizin, kaygılarımızın ya da sorumluluğumuzun toplamı bu işte: Devrim !

Deniz bitmiş; çöldeyiz. Okyanusu istiyoruz; açılmak için çölü yarmak zorundayız.

"deliliğin gizli mesleği aşk"

deliliğin asıl "mesleği" devrimcilik... Ahlakımız, aklımız ve derdimiz bambaşka...

Arı işaretçilerimiz bize; biz de onlara gösteriyoruz anakaramızı. Çöl sisinden korunuyoruz; kendi gözlerimizi köretmediği sürece, işaretçilerimizi ve anakaramızı görüyoruz.

körlüğün asıl mesleği sistem bekçiliği, çöl bakıcılığı...

Bakışlarımız kumdan uzak durdukça kendi içimizden kendimizi çıkarıp yeniden yaratıyoruz kendimizi.

VII.

"kimsesizlikten çıkış mümkün mü çölde
uğultusuna sanınmış gidiyor
seraplanmızın gözleri önünde
uğultusuna sanınmış gidiyor
sanşın çöllerin esmer erkekleri
uğultusuna sanınmış gidiyor
kefenleri sis renginde okunmuyor işaretleri
ufkumuz bitiyor onlann vardığı yerde
bir uğultu kalıyor
bir uğultu
bir uğultu
hiçbir çölü geçemeyenlerin kalbinde" (sf 28)

NOTLAR

1 Ayşegül Devecioğlu, Aydınlık 2 Mayıs 1993, Murathan Mungan ile Pazar Sohbeti,

2 age

3 age

SİSTEM BİLİNCİNİN REDDİ

Zeynel Odabaş

Giriş notu: Bugün "kapitalizmle şike bir cilveleşme" içinde olanlar, aymaz laklağanlar ve bil cümle ayrık otları, evet bunlar akılları sıra ekonomi politiği sorunsallaştırıyorlar, (reddediyorlar). Oysa şu açık ve kesindir: İnsanın maddi yaşamını üretimiyle yeniden otomatizme başlamadan ekonomik alt yapının, dolayısıyla sınıfsal çözümlemenin belirleyimi zorunludur. Bunun aksine ahmaklık yapmanın üç şeyle ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Bir, kuşkusuz üçü de konumla illgili olarak ya küçük burjuva ya burjuva ya da dar kafalı olmak dışında böyle bir sonuca varmanın izahı yoktur.

Hegel'in dediği gibi "önce insanın sırtını pek karnını tok tutmasını bilmesi gerekmekedir, tanrının ülkesinin kapıları ondan sonra kendiliğinden açılacaktır." Bu süreç gerçekleşene kadar ekonomik alt yapı ve sınıfsal çözümlere, antağonistik çelişki hep belirleyici olacaktır.

İşte bu temel tarihsel basitleyen doğrultusunda bakmak; doğruya en yakın duruş olan materyalist bakış demektir.

Buna dayalı ve bağlı olarak üst yapısal ve olgusal her durumu irdelemek, teorik olarak pratiğe bakmak bu gerçeğe yaklaştıraneylemdir

Sorun bir'e giriş:

Sosyalizm,i cazibesine yeniden kavuşturabilmek için geleneksel - kurumsal ilişkilerin toptan lağvı gerekiyor. Geçmişten "tu kaka" diye irkilmek anlamına gelmiyor. burada daha çok, tam tersi ve geçmişin idealine varmak için gelinen süreçte birikmiş tarihin tortusunu, olumsuz tortusunu, ve pisliğini temizleme ya da kesip atmak gerekliliği zorunluluğu üzerinde durulmak isteniyor. Bu yapılmadan, pislik temizlenmeden 'yeni' de içerilmeden, yeni süreçte çekim merkezi olmak bir yana tüm yaşanacakların malum hezimet ve kısırdöngünün ötesini geçmesi mümkün görünmüyor.

İşte bunun için iletişimde şiddet gerekiyor. Çünkü kapitalizm dediğimiz olgu, sırf alt yapısal bir durum sanılmamalıdır, o kendini her alana taşıma meyli yüksek bir kirliliktir. Yani iletişim alanı da masum değildir. İletişim yoluyla taşınan bu mentaliteye, kısaca sömürü ilişkisine, dur demek ve "yavuz hırsız" rolünün önünü kesmek için uyarı-ayıklık ve 'devrimci iş' gerekiyor. Tek somut ve açık panzehiri 'iş' oluyor elbet. *Eylem, güvenin kaynağı* olmakla kalmıyor; arınmanın da en önemli kaynağı yöntemi olu-yor ve insanı sistemden arındırıyor.

"Beni asıl ilgilendiren resmi ideolojinin bir ürünü olduğu ekonomik toplumsal yapıyı kavramaya çalışmak; birlikte yaşadığımız insanların duygu ve düşünce dünyasını, davranışlarını temelde yatan ve belirleyen bu yapı açısından irdelemektir." (Selahattin Hilal) Bu noktanın altında "iletişim bilim" diyebileceğimiz bir kavramlaştırma alanı görmek mümkün ve böyle bir disiplinin ihtiyaç olduğunu da görebiliriz. Ve bu

yoldan iletişim ya da bilinç biçimlerinin ekonomi politiğinin yapılması gerektiğini, özellikle kapitalist bilinç biçimlerinin analizininönemsenmesi gerektiğinibelirtelim.

Fakat, yeni insan ya da yeni süreçleri kucaklayabilecek-kaldırabilecek insan tipolojisi, duruşu ya da yeni süreçte tarihi insanı-etkin yaşayan insanı çizmekte tasfir de bir yöntemsel duruş ve tavır oluyor. Kısaca tarihi rolü oynayacak insanın ortaya çıkmasında "politika-eylem-sanat" bireşimi ve pratiğinin önemi açıktır ama açılması gerekenler de vardır. Bir, burada en önemli öğlerden biri eylem; kirlenmiş, birikmiş süreçte artığı, kiri, bulaşıklığı atmada 'olmazsa olmaz' bir öğe durumundadır. Eylemli bilinç taşıma, ya da artık anlatmanın ve yazmanın yetmediği yollu söylemin dayandığı nokta burasıdır. Burası şiddet ve çatışmadır.

Entellektüel ve plebyen şiddetin gelip dayandığı nokta da burasıdır. Burada şiddet girdabı vardır ve doğurgandır; Şiddet ya da eylemli varoluş insanın doğası, bilinci ve pratiği için tam bir fırtınaya benzer Eylem köksüz, artık ve iğreti bilinçleri savurur. İşte bunun için, yani bu gerçeklik gözlemi ve teorik bakışı ya da soyutlayışı için, artık yazın ve yazan özne tartışma konusudur. Tekelli dönemde birey, bilinç ve her şeyin parçalandığı bir dönemde, bütüncül insanı yazınsal vaazlarla beklemek totoloji olacaktır. Bizimki de nihayet bir yazı ama bir şeye işaret ediyoruz burası çok açık... (Buradan yazınsal alan tükenmiştir falan denmiyor, yazınsal alan kirlenmiştir ve entellektüel şiddet yanında plebyen şiddet yani eylemli varoluş gerekmektedir yazına bu ilişkiler çerçevesinden bakılmak gerekmektedir, bu deniliyor.)

Özneler artık konumlarıyla da sorun olmalıdırlar. Özellikle bu entellektüel şiddet, tartışmalı söylem, yazar ve geleneksel kurumsallık düşkünü zatlara yönelik bir uyarı anlamında alınmalıdır.

Bütün çıkış ve iddialar, eylemli varoluşlar, konumlanışlar, tavır alışlar elbette bir gerçeklik iddiasında bulunmak anlamına gelmektedir.

Fakat "Gerçeklik: kendi başına, kendi içinde ve kendi için olacak bir gerçeklik değil; ama onu değiştiren insanlarla tarihsel ilişki içinde bir gerçeklik."

Bütün bu alana, iletişim ve ilişki alanına, sömürüsüzlük ilkesi ve ekonomi politikle girilmelidir. Şiddet gerekiyor ve bu şiddetin gerekliliğini, gereğini yapmada sömürüsüzlük ilkesi yeterlidir.

Sömürüsüz iletişim ve etkin eylemli varoluş için, yeni bir birliktelik ve bunun sonsuz cazibesi için yeni olana ve eski temize, ve pek tabii birlikte buluşmaya, koşmak gerekiyor. Birleşmek ve buluşturmak sevinçtir. Bunun için de ilkin arayış, direnç ve coşku gerekiyor. Hepsi umutlu eylemlerdir.

Sorun bir'e ek söz:

Hiçbir devrimci mücadele, direniş ve atılım, kapitalist rekabet içinde olamaz. Ortaklık ruhu yani yoldaşlık ilişkisini gerekli ve zorunlu kılar. Bu özünü devrimci dinamik diyalektik kısaca maddeci komünist diyalektik ilkelerin içinde bulsa da bir bakıma ahlak olarak da düşünülebilinir. Modernizmin bitmeyen yanı da budur. Halen çürümeyen birşeyler var sözündeki işaret noktası modernizme top- yekün cephe almaya engeldir. Henüz çürümeyen birşeyler varsa bir iddia var demektir; bir gerçek ortaklık imkan ve öğeleri var demektir. Modern insan ve ortaklık ideali niteliktir, nicelik değil. Bu da es geçilemez...

Çürümenin boyutları en çok "yavuz hırsız" kavramlaştırımı ile belli oluyor. Devrimci sürece giren bir ayrıkotları, gerçekten bir eşitsiz gelişmenin ürünü gibi olsa da, ki bu da eninde sonunda bir nesnelilğin ürünüdür ayrıca ve evet gerçekten de bu kapitalist düzenin süvarileri sayılmalıdır. Kapitalizm yaygınlaşma potansiyelini çok yoğun taşıyan bir sistemdir. Çoğu kez bir yere hızla ve adeta kendiliğinden taşınabilmektedir. Çünkü, kapitalizm piyasadır. Bir düzen olmakla da taşıyıcılığı en yüksek olanıdır. Kapitalizm, alternatif olarak doğmaya meyilli her sürece, süvarilerini gönderiyor. Bunu önlemenin iki yolu vardır ikisi de şiddet yüklüdür. Biri entellektüel, diğeri plebyen şiddet oluyor. Panzehir görevi görüyor ve olmazsa olmuyor.

Yeni insan elindeki mevcut anahtarları ve tüm silahlarıyla, hatta varlığıyla, düzenin yarattığı tüm 'değerler'e karşı bir zırh olmak durumundadır. Yaşanan bu süreçler ve şu an onun hegemanyasında insanın karşısında, insanı tüketerek ilerler. Yaşanan bu hastalıklı süreç artık tüm dünyada bir 'kriz'dir. Yeni insan bu an'ın dönüştürücüsü olarak takvimleri kendisi hazırlayacaktır.

paradoks

Ahlatçiçeğine uzayan yolları
tak saçına konargöçerim
bütün gaspedilmiş aşklarımız
çalıntı umutlarımızın altında
mayıs rüzgarı olacak o gün

O gün çağlayı tuzlayıp yemesi gibi
ufak elli köy çocuklarının
orağıyla dize dizmesi gibi
terli yüreklerin
günışığı demek olacak direncimiz

Paradoks yaşamların arasında
bir kotarmışlık karanfiliz belki de
korkmadan yaşayabilmek için sevdalım
kaygısız sarılabilmek için sana
infaz etmeli kötülüğü

Çakıltaşlarına uzayan gülücüklerden
yüzük tak parmaklarına konargöçerim
ki bütün gözaltı sevinçlerimiz
hacmi küçültülmek istenen
onurumuz olacak o gün

sevgi harmankaya

deniz kabuğu

Bir ucu kırılmış
renkli bir deniz kabuğuyum belki
belki bu yüzden
küskünüm denize
ve yosunlara / birleşmişlere
bakıyor yüzüm

s. h.

kaçak

Alıp giderim kendimi
Issız bir sahil kasabasına
Ya da
ıssızlığımdan bir adaya.

ertürk aşkun

beşikçi diye biri

I

Masallardan yırtmış gerçek
o mu düşen gül yaprağına
gül yaprağına düşen o çiğ mi
yalanın karşısına "NA" dağları örmekte
küçük bir yüze sığan bilimsel şiddet
uçurumun öbür ucuna da uzanan dost el

"Hoş sada" bedeli özgürleşmenin
su içer gibi
Heraklitos mu göle bakan
Kürt kimliğini okuyan

II

Üşümek
hiç yaz görmemiş bir ayazla
ona bakan gözlerinde bir savcının
onu sevmek
görmek mavi derinliğini insanın
güzelliğiyle okşanmak tarihin
Ve sonra ona
bütün yaylalarını götürür gibi
çığlığı boynuna kement o ülkenin
bir demet beybun götürmek
sormadan o mu sevgili
sevgi mi o...

hayri kako

ŞEHNAME ve MEM û ZÎN DESTANI'NDA;

NEWROZ

Yılmaz Varol

Binlerce yıllık bir tarihsel süreçten günümüze uzanan Newroz Bayramı'na çeşitli destanlarda rastlıyoruz ilkin. Bu destanların en önemlileri, **Firdevsi** tarafından yazılan **Şehname** ile **Ehmedê Xani** tarafından yazılan **Mem û Zîn Destanı**'dır. Bu destanlarda Newroz Bayramı ile ilgili olarak aktarılan bilgileri ele almak, kuşkusuz, Newroz Kültü'nün açıklanmasına da yardımcı olacaktır.

Newroz Bayramı'nın her iki destanda aynı nitelikleriyle ele alınmadığını daha baştan belirtmekte yarar var. Firdevsi, daha çok konuya ilişkin olaylar üzerinde dururken, Ehmede Xani ise Newroz kutlamalarını aktarmakla yetinir. Durum böyle olmasına rağmen, her iki destandaki Newroz Bayramı'nın ve bu bayrama ilişkin tiplerin ele alınarak incelenmesinin gerekli olduğu kanısındayım.

1. FİRDEVSİ VE ŞEHNAME

Asıl adının **Ebulkasım** olduğu söylenir Firdevsi'nin. Çeşitli uzmanlar O'nun Tus ili içinde doğmuş olduğu konusunda hemfikirdirler. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber 920 ile 925 yılları arasında doğmuş olduğu öngürülür. Doğum tarihi gibi, ölüm tarihi de kesin olarak belli değildir; 1020 ile 1025 yılları arasında öldüğü varsayılır.

Firdevsi'nin daha çocuk yaştayken eski Farsça, Arapça ve Pehlevice'yi öğrendiğini biliyoruz. İran tarih ve folklorüne büyük ilgi duyan Firdevsi 974 yılından başlayarak Şehname'yi kaleme alır ve 999 yılında bitirir. Bitirdiği destanı İsfahan Valisi'ne sunar ilk önce. Daha sonra, bu konuda değişik görüşler ileri sürülmekle birlikte (1), kendi isteğiyle **Gazneli Mahmud**'un yanına gider ve onun beğenisini kazanarak sarayına yerleşir. Gazneli Mahmud'un sarayına yerleşen Firdevsi, burada, yazdığı Şehnameyi yeniden ele alarak düzenlemeye koyulur. Yaptığı düzenlemelerle birlikte Şehname'yi Mahmud'a sunar. Mahmud, onun yazdıklarını beğenir ve şiirlerin her beyitine bir altın verilmesini emr eder. Zamanla, Gazneli Mahmud'a daha yakın biri olur Firdevsi, O'nun sevgi ve saygısını kazanır. Fakat, O'nun Mahmud'a yakınlığı, başta vezir **Meymendi** olmak üzere pekçok kimse tarafından çekilmez. Meymendi, Mahmud'un, Şehname'nin her beytine bir altın verilmesi emrini yerine getirmez, Firdevsi'de bu durumu Mahmud'a açıklamaz. Sonunda Şehname'yi bitirir Firdevsi. Şehname, altmışbin beyite ulaşmıştır. Ancak, Gazneli Mahmud ona altmışbin altın yerine, altmış bin gümüş gönderir. Bunun üzerine üzülür Firdevsi, hamama giderek altmışbin gümüşün yarısını hamamcıya, diğer yarısını da içtiği şerbetin sahibi şerbetçiye verir. Daha sonra bir söylentiye göre Gazneli Mahmud'u konu alan bir hicviye, diğer bir söylenceye göre ise bir övgü yazar Firdevsi, ardından da Tus'a geri döner. Gazneli Mahmud, Firdevsi'nin yazdığı övgüyü görüp Tus'a altmışbin altın gönderirse de, bu para şehre ulaşıncaya kadar ölür Firdevsi ve para kızına kalır.

Firdevsi, Şehname'de İran'ın eski tarihini, Arap egemenliğine girilen tarihe kadarki süreci ele alıp aktarmıştır. Eseri bütünüyle son derece sade bir usluba sahiptir. "Faulün, faulün, faulün, faül" vezniyle yazılan eser önemli bir mesnevidir.

Firdevsi'nin Şehname'de ele aldığı olay ve karekterler Hint-İran mitolojisinin ürünüdürler. O, bütün bunları yazarken hem çağının yazılı kaynaklarından ve hem de folklöründen önemli ölçüde yararlanmıştır. Bu açıdan Firdevsi yalnız bir tarihçi ve şair değil, aynı zamanda bir folklorcüdür de.

1.a) Newroz

Firdevsi'nin Şehnamesi'nde Newroz bayramı, krallığı yedi yüz yıl süren **Cemşid**(2) ile ilgili olarak aktarılır. **Tahmurs**'un oğlu olan Çemşid, son derece adaletli bir Kraldır. O, "demiri, yumuşak ve işlemesi kolay" hale getiren, "tulga, zırh, zırhlı gömlek, zırhlı kaftan ve elbise" ile "giyilecek elbiseleri, dokumacılığı" bulan, toplumu yetenek ve inançlarına göre çeşitli kesimlere ayıran ve en son "su üzerinde gemi ile dolaşan"(3) ünlü bir Acem kralıdır.

Newroz Bayramı ile ilgili olan bölüm Şehname'de şöyle aktarılır:

"Bütün bu şeyler yapıldıktan sonra da, dünyada kendisinden büyük kimseyi görmemeye başladı *(Cemşid kastediliyor-BN)*

Böyle, her şey yoluna girdiği bir vakitte, bulunduğu büyüklük yerini beğenmeyerek daha yükseklere çıkmak istedi.

Saltanatın büyüklüğüne uygun bir taht yaptırdı, onu birçok mücehverle süsledi.

İstediği vakit, devler o tahtı kaldırıp ovalardan, göklere kadar çıkarırlardı.

Buyruk sahibi padişah o tahtın üzerinde, havanın ortasında parlayan güneş gibi otururdu. Herkes tahtının etrafında toplandı. Dünya, onun talihindeki parlaklığa hayran oldu.

Cemşid'in üzerine mücehverler saçtılar ve bugüne Nevruz adını verdiler.

Yeni yılın ilk günü olan Fervedin ayının birinci gününde *(21 Mart günü-BN)*, insanın vucudu zahmet ve kinden kurtulur.

İleri gelenler bugünü sevinçle kutlamak için şarap ve çalgı getirttiler, çalgıcılar toplandılar.

İşte Nevruz denilen bu mutlu gün, o zamandan, o padişahtan

yadigar kalmıştır."

Krallığı yediyüzyıl boyunca süren Çemşid sonunda "yoldan çıkar", cihanı kendisinin yarattığını öne sürer ve insanların kendisine tapınmalarını ister. Bunun üzerine Tanrı ondan lütfünü keser ve yirmi bir yıl (4) içinde ordusu dağılır, darmadağın olur.

1.b) Dehak

Bu sıralarda, Arapeli'nde hüküm süren **Merdas** adlı bir kral'dan sözeder Firdevsi. Merdas, adaletli, erdemli bir kral olarak tanıtılır. Fakat Merdas'ın **Dehak**(Kürtçeyazılışı; Dehaq) adlı, "çok cesur ve çevik, fakat kötü huylu" bir oğlu bulunmaktadır. Günün birinde şeytan, Merdas'ın oğlu Dehak'ın yanına vararak, onun babasının tahtını ele geçirmesini, dolayısıyla da onu öldürmesini söyler. Babasını kendi eliyle öldürmeyi kabullenmez Dehak, fakat, onun, şeytan tarafından öldürülmesine de ses çıkarmaz. Sonunda Şeytan'ın kazdığı kuyuya düşer Merdas ve ölür. Böylece Dehak babasının tahtına geçer. Ardından Şeytan, iyi bir ahçı olduğunu söyleyerek Dehak'a ahçı olur. Ona, özellikle etten yemekler yapar, beğenisini kazanır ve Dehak, sonunda şeytana; "dile benden ne dilersen" der. Bundan sonrasını Firdevsi'den olduğu gibi aktaralım:

"Senden yalnız bir dileğim var. Hem ne kadar layık değilsem de bunu senden isterim.

O da senin iki omuzunu öpmek ve onlara yüzümü, gözümü sürmektir."

Dahhak, bu sözleri dinledi ve bunda şeytanın gizli bir maksadı olduğunu bilmeyerek:

"Ben bu dileğini yerine getiririm. Bununla senin adın ve şöhretin yücelir."

Dedikten sonra emretti. Şeytan onu kendi karısı gibi kucaklayıp omuzunu öptü.

Öper öpmez de, olduğu yerden kayboldu. Dünyada hiç kimse böyle şaşılacak bir şey görmemiştir.

Bunun üzerine, Dahhak'ın iki omuzundan iki tane karayılan çıktı. Dehhak bundan çok kederlendi. Her tarafta çareler aramaya başladı." (5)

Önce, bu iki karayılanı omuzlarının üzerinden keser Dehak. Fakat, bu iki kara yılan " bir ağaç dalı gibi" tekrar biter omuzlarında. Bunun üzerine "hekimler ve akıllı adamlar" gelip fikir yürütüp, çeşitli tedbirler uygularlarsa da derdine bir çare bulunmaz Dehak'ın.

Fakat, bir süre sonra, şeytan, bu kez hekim kıyafetiyle gelip Dehak'ın huzuruna çıkar. Ona şunu söyler şeytan:

"Bu, sakılınması imkansız bir şeydir. Bu yılanlar orada kaldıkça sen onları bırak, sakın kesme!

"Yiyecek vermek suretiyle onları yatıştır, azdırma. Bundan başka yapılacak çare yoktur. Sen onlara insan beyninden başka bir şey yedirme. Belki onu yiyerek ölürler.

"Madem ki senin derdine insan beyninden başka bir deva yoktur; bu derde de ağlamalı dermana da!

"Her gün iki adam öldürmeli ve beyinlerini çıkarmak için kafalarını kesmelisin" dedi." (6) Şeytan'ın amacı, dünyadaki tüm insanların böylece öldürülmelerini sağlamaktır.

Bu sıralarda İran'da karışıklık çıkar. Askerleri Cemşid'i yalnız bırakarak Arapeli'ne, Dehak'ın yanına varır. Dehak'ı padişahları olarak görmek istediklerini belirtirler. Sonunda Dehak gelip İran'ı da ele geçirir. Cemşid onun önünden kaçar, ancak yüz yıl sonra ortaya çıkar. Bunun üzerine Dehak; Cemşid'i gafil avlayarak ele geçirir ve testere ile vucudunu iki parçaya bölerek öldürür.

Firdevsi'nin Şehnamesi'nde, Dehak'la ilgili olarak üzerinde önemle durmamız gerekli iki nokta var.

Bu noktalardan ilki, Dehak'ın Arap olmasıdır. Firdevsi, ilkin, " mızraklı süvarilerin yaşadıkları çöl" (7) deyimiyle Arapeli'ni kasteder. Daha sonra, Şeytan'ın Dehak'ı yoldan çıkarmasını " Nihayet, iblis bu Arabın aklını tuzağa düşürdü"(8) sözleriyle aktarır. Firdevsi daha sonra Dehak'ın babası Merdas'dan " Arapların büyüğü olan bu şanlı padişah" (9) diye söz eder. Nitekim, Dehak'ın tac giymesini " Arapların tacını başına giydi' (10) şeklinde aktarmaktadır. Daha sonra Firdevsi'nin, Cemşid'in askerlerinin İran'dan çıkışını "askerler, birer birer İran'dan çıktılar ve Araplar'ın memleketine doğru yol almaya başladılar" (11) şeklinde anlatmasıyla Dehak'ın bir Arap olduğu kesinlik kazanmış bulunuyor.

İkincisi Dehak'ın ismi ile ilgilidir. Şehname'den onun Pehlevice olan **"Biyarresb"**(12) adıyla çağrıldığını öğreniyoruz ilkin. Firdevsi'ye göre "biyar" kelimesi "on bin "anlamına gelmekte ve Dehak'ın altın dizginli on bin Arap atı bulunduğu için, kendisine bu isim verilmiştir.(13) Şehname'nin birkaç yerinde Dehak'dan söz edilirken, onun "ejderha yapılı" (14) olduğu özellikle vurgulanır. Awesta'da bulunan **Azhi Dahaka**' da üç ağızlı, üç başlı ve altı gözlü bir ejderdir. Azi Dahaka ismi, azhi(ejder) dahaka (uğursuz) sözcüklerinden oluşmuş olup "uğursuz ejder" anlamına gelir.(15) Fakat belirtmek gerekir ki Azhi Dahaka isminin Awesta'da yanız bir ejderi değil, aynı zamanda Bawri (Babil) ülkesi'nin adı ve zalim, Asur ve Babil krallarını ifade ettiği düşüncesi de önemlidir.(16) Bütün bunlar, Şehname'de yer alan Dehak'ın, aslında Awesta'da yer alan Azhi Dahaka adlı ejderin sonradan kişileştirilmiş hali olduğu görüşünü güçlendirmektedir. Bu yüzden, Awesta'da söz edilen Azhi Dahaka'nın **Thraetaona** ile olan savaşı da sonradan göreceğimiz Dehak ve Feridun'un savaşına benzetilmektedir. öte yandan, Azhi Dahaka motifinin Hint mitolojisindeki **Vrtra**'nın bir varyantı olduğu görüşü de konuyla ilgili olarak belirtilmesi gereken görüşlerin başında gelmektedir. Bir ejder olan Vratra ve onunla savaşan tanrı **İndra**, Şehname'deki Feridun ve Dehak savaşını çağrıştırmaktadır.(17)

Dehak'ın, bin yıl boyunca hüküm sürdüğünü belirtir Firdevsi. Bütün dünya O'nun iradesinin altına girer. Kötülükleriyle ün yapar Dehak. Kötülük öğretmekten, öldürmekten, yağmacılıktan ve yakmaktan başka bir şey bilmez . Yine, her gece, iki delikanlının başı kesilir, beyinleri çıkarılarak Dehak'ın omuzlarındaki yılanlara yiyecek yapılır.

1.c) Kürtlerin Kökeni (Ortaya Çıkışı)

Destan'ın devamında Kürtler'in yaradılışı ile ilgili bir ara bölüme rastlıyoruz. Dehak zulmüyle yaşamaya devam ederken, "temiz yürekli, yüksek yaradılışlı iki dindar adam" çıkar sahneye. Adları **Ermayil** ve **Kermayil**'dir bunların (18). Ermayil "temiz dinli", Kermayil ise "ileriyi gören"dir. Bunlar, bir gün tesadüfen bir yerde buluşurlar, aralarında şurdan burdan konuşurken Dehak'ın zulmünden söz açılır. Bunun üzerine Dehak'ın sarayına ahçı olarak girmeye karar verirler. Amaçları, hiç olmazsa, her gün öldürülerek, beyni Dehak'ın omuzundaki yılanlara yedirilen delikanlılardan birini kurtarmaktır. Öyle de olur. Ermayil ve Kermayil Dehak'ın ahçıları olmayı becerirler ve her gün, iki delikanlıdan birini öldürüp beynini, bir koyun beyniyle karıştırıp yılana yedirirler. Diğer delikanlıyı ise serbest bırakarak, ona, kaçıp uzaklaşmasını, dağlarda ve ovalarda yaşamasını söylerler. Bu arada İran'da yaygın olan **Hordad-Amerdad** ve Araplar'da yaygın olan **Harud-Marud** adlı iki erkek melek ile Ermayil ve Kermayil arasında rastlantı sayılmayacak derecede önemli benzerliklerin varlığını sadece hatırlatmakla yetinmek durumundayım. **Dumezil**, bu konuda, şu yorumu yapar; "Azdahak hikayesinde, minik şeytanın ortaya çıkışı ve öpücüğü... her gün insanları ölümden kurtaran ve onlara sürü yetiştirmesini öğreten Armail-Karmail adlı olağanüstü aşçıların müdahalesi, belki de İran'da Hordad-Amerdad, Arap dünyasında Harud-Marud adı verilen çocuk besleyen iki erkek melek hakkındaki Ambrosia efsanelerinin mahalli (Kürt?) bir biçiminden ibarettir..."(19)

Daha sonra yukarıdaki olayla ilgili olarak Kürtlerin ortaya çıkışı, türeyişini şöyle aktarır Firdevsi;

"Böylece her ay otuz genç canlarını kurtarıyordu.

Zamanla, kimin nesi oldukları belirsiz olan bu gençlerin sayısı iki yüzü buldu.

Ahçı her gün birkaç keçi ve koyunu ovaya salar, bunlara gönderirdi.

İşte bugünkü Kürt kavminin aslı bunlardan türemiştir ki, bunlar mamur şehir nedir bilmezler.

Bunların evleri, çöllerde kurulmuş çadırlardan ibarettir. Kalplerinde hiç tanrı korkusu yoktur."(20)

Kürtler'in yaradışı ile ilgili olarak benzer bir efsaneye ünlü Kürt tarihçisi **Şeref Xan**'ın **Şerefname** adlı eserinde de rastlıyoruz. Şerefxan sözkonusu efsaneyi şöylece aktarır:

" Kürtler, beyinlerinin alınıp Dahhak (Birsap)ın iki omuzu üzerinde meydana gelen kansere benzer bir çıbana sürülmesi için öldürülmekten, boğazlanmaktan, başları kesilmekten kaçarak, dağlara ve engin yerlere dağılan insanların soyundan gelmişlerdir" "... Bunlar evlendiler ve ürediler, sonunda çocukları ve torunları bütün o geniş yöreleri doldurdular ve bütün bu insanlara "Kürt" adı verildi." (21)

Nikitin, Şerefxan'ın aktardığı bu efsaneyi, Kürtler adlı ese-

rinde "Kürtlerin kendi kökenleri hakkındaki kanıları" başlığı altındadeğerlendirmiştir. (22)

Benzer nitelikli bir başka efsaneye göre Kürtler, **Hazreti Süleyman**'ın kovduğu odalıklarla şeytan **Casad**'ın torunlarıdır. Nikitin, bu efsanenin "kovmak" anlamına gelen "karrada" fiilinin etimolojisine dayandığını belirtir. (23) Şerefxan, Şerefname adlı eserinde Kürtler hakkındaki bu tür söylencelere iki değişik söylencenin daha varlığını ekler. Bu söylencelerin birine göre Kürtler, Allah'ın üzerlerinden perdeyi kaldırdığı bir cin topluluğudur. Diğerine göre ise, cinlerin **Havva**'nın kızlarıyla evlendikleri, onlardan da Kürtler'in doğduğu belirtilir.

1.d) Feridun

Sonra, rüyasında **Feridun**'u görür Dehak. Dehak'ın bu rüyayı ölümünden kırk yıl önce gördüğünü aktarır Firdevsi. Rüya şöyledir:

" Bir gece, sarayında gece yarısı Ernüvaz'la uyurken,

Rüyada gözünün önünde padişahlar padişahının sülalesinden (24) birdenbire, üç savaş eri çıktı.

Bunlardan ikisi büyük, ortadaki de küçüktü. Servi boylu olan küçüğün padişahlara yaraşan bir yüzü vardı.

Belinde kemer ve elinde de öküz kafası biçiminde bir gürz olduğu halde,, bir padişah gibi yürüyordu.

Bağırarak Dahhak'ın üzerine doğru geldi, kafasına o öküz kafası biçimindeki gürzü indirdi ve

Hemen, ötekilerden yaşça küçük olan bu yiğit, Dahhak'ın baştan aşağıya kadar derisini de yüzdü.

Sonra iki elini taş gibi sağlam bağladı, boynuna ipi taktı.

Zillet altında, acılar ve sızılar içinde başının üzerine toz, toprak yağdırdı.

Sonra arkasına bir sürü insan takılmış olduğu halde onu yakalayıp sürüye sürüye Devamend dağına kadar götürdü.

Zalim Dahhak, bu eza cefa altında kıvranarak, korkusundan sanki ciğeri parça parça oldu" (25)

Bu rüya üzerine çığlıklarla uyanır Dehak. Gördüğü rüyayı, ısrarı üzerine birlikte uyuduğu Ernüvaz'a olduğu gibi anlatır. Ernüvaz'ın önerisi üzerine "nerede bilgili, gönlü uyanık, akıllı bir mübit" varsa bulup yanına getirir. Onlara gördüğü rüyayı olduğu gibi anlatır ve durumu açıklamalarını ister. Birkaç gün sonra getirttiği insanların içinde **Zirek** adında biri ona gerçeği anlatır ve Feridun adlı bir kahraman tarafından öldürüleceğini söyler. Feridun'un babasının Dehak tarafından öldürüleceğini, daha sonra Feridun'a sütnine olacak bir değerli ineğin de yine Dehak tarafından öldürüleceğini anlatır. Feridun, bunun ucünü almak için gelip kendisini, yani Dehak'ı öldürecektir. Bunun üzerine Dehak Feridun'un izini aramaya koyulur.

Bir süre sonra Feridun'un doğduğunu aktarır Firdevsi. Bu sırada Feridun'un babası **Abtin**, canından bıkmış halde kaçarken bir aslan tuzağına düşer. Dehhak'ın bekçileri ona rastalar ve yakalayıp Dehak'a götürürler. Dehak onu öldürür. Adı **Firanek** olan Feridun'un anası, kocasının başına gelen felaketi görür. Ağlaya ağlaya adı **Pürmaye** olan, eşi benzeri görülmemiş güzellikte bir ineğin bulunduğu otlağa gelir. Otlağın sahibine emanet eder çocuğunu ve onu Pürmaye'nin sütüyle beslemesini ister. Otlağın sahibi, çocuğa bakmayı bakul eder ve ona üç yıl boyunca bakar.Daha sonra annesi Feridun'u alır ve onu Elburz dağlarına götürüp bir başka adama, bu kez dünya ile ilgisi kalmayan bir sofu'ya emanet eder. Bir süre sonra Dehak, Pürmaye'nin bulunduğu yeri öğrenir ve gelip onu öldürür. Feridun, onaltı yaşına girince Elburz dağından ayrılarak annesinin yanına varır. Babası'nın kim olduğunu, kimin soyundan olduğunu sorar ona. Bunun üzerine, annesi olup bitenleri olduğu gibi aktarır ona. Babasının ve sitninesinin Dehak tarafından öldürüldüğünü öğrenince içi intikam ve öfkeyle dolar Feridun'un.

Feridun'un macerası şimdilik bu kadar. Firdevsi, destanın bu bölümünde Demirci Kava' (Kürtçe yazılışı; Kawa)dan söz açar. Biz de kısaca Kava'ya değindikten sonra, sonuçta ikisinin birleşen kaderine ve Dehak'ın sonuna değineceğiz.

1.e) Demirci Kava

Dehhak, günün birinde, memleketin ileri gelenlerini toplayarak, onlara, kendisi hakkında bir tutanak hazırlamaları emrini verir. Sözkonusu tutanakta yaptığı "iyilikler"in yer almasını ister Dehak. Dehak'ın memleketin ileri gelenlerinden bu tutanağın hazırlamasını istediği anda, sarayın önünde "adalet isteyen" bir adamın gürültüsü işitilir. Adamı alıp Dehak'ın "huzuruna" çıkarırlar. Dehak, kızgınlıkla, kim olduğunu sorar ona. Adam, adının Demirci Kava olduğunu, adalet istediğini belirtir. Dehak çok kötülükler yapmıştır ona. On yedi oğlu alınıp öldürülmüş, beyinleri Dehak'ın omuzlarında biten kara yılanlara yedirilmiştir. Şimdi, yalnız bir oğlu kalmıştır. Demirci Kava, bu bir oğlunun kendisine bağışlanmasını istemektedir. Bunun üzerine, Dehak, O'na oğlunu bağışladığını ve kendisinin "iyiliklerinin" anlatıldığı tutanağı imzalamasını söyler. Demirci Kava, tutanağı okur okumaz memleketin ileri gelenlerine dönüp şunları söyler:

"Ey devin köleleri! Yüreğinizden tanrı korkusu silinmiş,

Hepiniz cehennemim yolunu tutmuş, gönlünüzü devin sözüne bağlamışsınız!

Benim ne padişahtan bir korkum var, ne de bu tutanağı imzalarım!

Dedikten sonra, köpüre köpüre ve kızgınlığından titreye titreye yerinden fırladı, tutanağı yırtıp ayaklarının altında çiğnedi.

Değerli oğlu önünde olduğu halde, bağıra bağıra, söylene söylene saraydan çıktı."(26)

Saraydan dışarı çıkan Kava, çarşının ortasında ertafını saran halkı adalet istemeye çağırır. Demircilerin demir döverken önlerine örttükleri deriyi bir mızrağın ucuna geçirip halka, "Feridun'un tarafını tutan, Dehak'ın boyunduruğundan kurtulur" diyerek Feridun'un yanına gitme önerisinde bulunur. Nitekim, Kava, beraberindekilerle birlikte Feridun'un yanına varır. Feridun, Kava'nın elindeki mızrağın ucuna iliştirilmiş deriyi hayırlı sayar. Onu alıp Rum kumaşlarıyla süsler ve üzerine altından nakışlar yaptırır. Bayrağın tepesinden kırmızı, sarı ve mor kumaşlar sarkıttır ve ona, "Kava'nın bayrağı" adını verir. Bir iki sahne sonra, Feridun demirci ustalarına öküz başına benzeyenbüyük bir gürz yaptırır. Bunu, Feridun'a büyücülüğü öğreten ve Feridun'un kardeşleri tarafından öldürülmek istendiği iki ayrı sahne izler. Feridun kardeşleri tarafından öldürülmek istenir, fakat bu siukast girişimi başarılı olmaz. Kardeşlerinin yaptığına da ses etmez Feridun. Daha sonra, iki kardeşi ve Kava ile ordusuyla birlikte Dicle nehrine (Pehlevice: Evrend) varır. Dicle'yi geçip Dehak'ın sarayına varır Feridun. İçeri girer, fakat Dehak sarayda değildir. Aradaki birkaç sahnede,Feridun'un, sarayda bulunan Cemşid'in kızkardeşleriyle ve Dehhak'ın Kethüdası ile karşılaşıp konuşmalarından oluşur. Bu arada şehirde bulunan halk da Feridun'un ordusuna katılmaktan geri durmaz. Derken Dehak beraberinde askerleri olduğu halde çıkagelir ve savaş başlar. Az sonra, Feridun, Dehak'ı ele geçirir. Elini ve belini bağlar, onu önce Şirhan'a, ardından da Demavend dağına götürür Feridun; sonunda kafasına çiviler çakarak öldürür.

Görüldüğü gibi bu sahnelerde, Kava ile Feridun'un kaderi birleşir, ama, yine de Kava, Feridun'a yardımcı bir rol oynar. Daha ileride, Mihrigan bayramından şöylece sözedilir kısaca:

"Mihr-ü-mah'ın birinci mübarek gününde şahlara yaraşan tacını başına koydu.

Zaman, kötülükten yana bütün tasasını attı, herkes tanrının doğru yolunu tuttu.

Gönüller adaletle parlayınca, padişahların töresine uyularak, yeni bir bayramın temeli atıldı.

Bütün akıllı adamlar, ellerindeki yakut kadehlerle, sevinç içinde idi.

Yeryüzü; parlak şarabın, adaletin, yeni ayın ve yeni hayatın ışıklarıyle doldu...

Feridun, ateş yakmalarını ve içine amber ve safran atmalarını buyurdu.

İşte Mihrigan bayramını kutlamak, dinlenmek ve yiyip içmek adeti o zamandan kalmıştır, onun dini ve töresidir.

Mihr-ü-mah ayı da onun yadigarıdır."(27)

2. EHMEDÊ XANÎ ve MEM û ZÎN DESTANI (28)

Ehmede Xanî, 1651 yılında Hakkari'nin Xan köyünde dünyaya geldi. Kısa bir sürede bilim ve kültür alanında ün yaptı. Türkçe, Arapça ve Farsça'yı çok iyi bildiğini öğreniyoruz yapıtlarından. Çağına göre iyi bir filizof veKürt milliyetçisi olan Ehmede Xanî'nin yaşantısı hakkında kesin bilgilere sahip değiliz. Ölümü tarihi kesin olarak bilinmiyor, yalnızca türbesinin Doğubayazıt'ta olduğunu biliyoruz. Ehmede Xanî, Mem û Zîn

Destanı'nı kendi çağına uyarlayıp, 1695 yılında tamamladı. Mem û Zîn dışında, Nûbara Biçûkan ve Eqîda Îmane adlı iki ayrı eseri daha bulunmaktadır Xanînin.

Ehmedê Xanî tarafından, Kürtçe olarak kaleme alınıp Arap alfabesiyle yazılan Mem û Zîn Destanı, Kürtler açısından büyük bir önem taşır. Kürt halkı arasında anlatılagelen yüzlerce yıllık bir aşk destanının yazına dökülmesi, bu önemin bir yanını teşkil ediyor yalnızca. Ehmedê Xanî'nin eseri kaleme alırken kendi dönemine uyarlaması, kendi döneminin yaşantısını çeşitli yönleriyle destanda işlemesi, bu eserin bir başka önemli yanını teşkil ediyor. Böylelikle Ehmedê Xanî tarafından yazılan Mem û Zîn Destanı sayesinde bundan yaklaşık 3 yüzyıl önceki Kürtler'in kültürel yaşantısı hakkında da çok şey öğrenmiş bulunuyoruz.

Bu açıdan bakıldığında, Ehmedê Xanî'nin yazdığı Mem û Zîn destanı, yalnızca bir aşk destanı değil, aynı zamanda önemli bir tarihsel belgedir.

2.a) Newroz

Mem û Zîn Destanı'nda Newroz Bayramı ile ilgili başlıca üç bölüme rastlıyoruz. Bu bölümler, "Pîrozkirina Newroz û Sersalê" (Yılbaşı ve Newroz'un Kutlanışı), "Derketina Bajarîyan Bi Geştê Ji Bo Sersale Geşte" (Şehirliler Yılbaşını Kutlamak İçin Kırlara Çıkıyor) ve "Mîr Destura Xortan Di De Ji Bo Çuyîne Geşta Newrozê" (Bey Delikanlılara Newroz Eğlencelerine Gitme İzni Veriyor) başlıklarını taşıyor.

Pîrozkirina Newroz û Sersalê başlıklı bölümde, dünya yaratıcısının felek çarkını nasıl güçlü bir şekilde varlık sevgisine getirdiği anlatılır öncelikle. Sonra "yılları eskimiş yaşlı bilgin" girer devreye. Xani bu bilginin anlatımından yola çıkarak Newroz Bayramı'nın kökenini, " bir eski zaman geleneğini" şöyle aktarır:

"Eski zamanların geleneği
Şuydu her yerde ve her zaman
Doğu şehsüvarı olan güneş
Mart ayında döndüğü vakit
Yani yılbaşı burcuna girdiği zaman
Hiç kimse kalmazdı, evlerde, meskenlerde
Hepsi çıkardı evlerden dışarı
Yaşlı erkek ve kadınlara varıncaya dek
Bayram ve Newroz günü gelince
Gönülleri aydınlatan o anın saygısı için
Halk kırları ve çimenlikleri mesken edinir
Ovaları ve tarlaları gülşene çevirirdi" (29))

Ehmedê Xanî'nin Newroz'la ilgili anlatımında ilk vurgulanan şey onun "bir eski zaman geleneği", "baharda", "güneş Mart ayında döndüğü vakit" kutlanmasıdır. Yine Xanî'nin anlatımında bir yılbaşı (Kürtçe; sersal) bayramıdır Newroz. Her yıl gelenekseel olarak aynı dönemde kutlanılır. Devamla, bu eski geleneğe uygun olarak herkesin kutlamalara katılımı vurgulanır. Bununla Newroz'un geleneksel bir halk bayramı olduğu hatırlatılır.

Dikkati çeken ilk özellik, Newroz'un bir kır bayramı olmasıdır. Onun bir kır bayramı olması eski zamanlardan beri süregelen bir gelenektir. Halk her Newroz'da "kırları ve çeminleri mesken" edinmektedir. "Kimi bağlara, kimi de dağ eteklerine" gitmekte ve topluca katılmaktadırlar Newroz'a. Newroz'un tüm halk tarafından kutlanmasını ve onun bir kır bayramı niteliği taşımasına şöylece aktarır Ehmedê Xanî:

"Feleğin dönüşü mavi bahttan
Gösterince yeniden Newroz'u
O kutlu geleneğe uygun olarak
Şehirlilerin ve askerlerin hepsi
Terk etti şehri, kaleleri ve evleri
Avcılar ve talancılar gibi
Saf saf tepelere ve ovalara yürüdüler
Kafile kafile gezmeye ve seyretmeye döküldüler
Her çeşit insan, küçükler ve büyükler
Hep gitti şehirde kalmadı hiç kimsecikler
Bir kısmı bağlara gitti yürüyerek
Bir kısmı da dağ eteklerine yönelti, atlı olarak
Bir kısmı birlikte ve çoklukça
Kimisi arkadaşlarla, kimisi yalnızca" (29)

Ehmedê Xanî, halkın, çoşkulu bir şekilde Newroz Bayramı'na katıldığını aktarır. O kadar çoşkuludur ki Newroz Bayramı'na katılanlar " ova ve tarlaları gülşene çevirir" ler. Bir "yılbaşı eğlencesi" olan Newroz'a "perdesiz, minnetsiz ve üzüntüsüz olarak" katılınırdı. Herkes büyük bir "sevinç" le Newroz'a katılır ve "eğlenirdi" O kadar eğlenirlerdi ki "seslerini göklere kadar yükselterek" türküler söylerlerdi.

Ehmedê Xanî'nin Newroz'la ilgili anlatımında dikkati çeken en önemli şey, kuşkusuz, Newroz'un bir eş- sevgili bulma bayramı olarak gösterilmesidir. Bu durumu şöyle aktarır Ehmedê Xanî:

"Çünkü kıra çıkmaktan maksatları
Ovayainmektenamaçları
Şuydu ki: gerek isteyen gerekse istenenler
Yani sevenler ve sevilenler
Birbirlerinigörsün
Ve seçsin her biri kendi dengini" (30)

Daha sonra ise;

"Delikanlılara yaşıttombul memelikızlar
Ergenlik çağına yeni gelen, tüysüz güzel delikanlılar
Yüz güzelliğinin kumaşına sahip olanlar
Güzellik metaının sahipleri
Birbirlerinemetalarınıgösterirlerdi
Bunlar aş pazarındaki sevdalılardı

Güzelliğin hem satıcıları ve hem de alıcılarıydı" (31) diyerek Newroz'un eş-sevgili bulunulan bir aşk pazarı olduğunu aktarır Ehmedê Xanî. Nitekim Mem ile Zîn, Sitî ile Tacdîn Newroz Bayramı sırasında birbirleriyle karşılaşıp aşık olurlar.

Newroz'la ilgili bir başka bölümde de şunları söyler Ehmedê Xanî:

"Hizmetçilereizinçıkınca
Kalktılar hepsi aşıklar gibi
Hepsi arttırma sergisine gitti
Çünkü amaç ve murat peşinde olan aşıklardı" (32)

Ehmedê Xanî, sık sık, gençlerin Newroz kutlamalarına katılışını ava çıkmak şeklinde niteler; "ava çıktınız" (33), "sevinerek gitmişlerdi keklik ve kaz avına" (34).

Genellikle, bütün toplumlarda, gerçekleştirilen törenlerde, halk bayramlarında, düğünlerde geleneksel olan ve değişmeyen bir olgu vardır ki, bu da gençlerin eğlenmenin yanısıra, eş-sevgili bulma amacıyla bu törenlere katıldıklarıdır. Fakat, öyle görünüyor ki, Ehmedê Xanî'nin aktardığı Newroz Bayramı kendi içinde bu temayı taşısa da, Xani'nin sık sık vurgu yaptığı aşk pazarı teması, bundan üçyüzyıl önce gerçekleştirilen Newroz kutlamalarında son derece önemli bir yere sahipti, belki de eş-sevgili bulma olgusu bu bayramın ana temasını teşkil etmekteydi. İlkellerde bu tür bayramların varlığı ve yaygınlığı bu olasılığı daha da güçlendiriyor;

"Önce ilkel ortaklaşmacılıkta, iki yarımın (moiety) delikanlıları ve genç kadınları bir kutlama için baharda bir araya gelirlerdi: bir zamanlar, ortak bir cinsel birleşmeydi bu kutlama, hem insan topluluğunun üremesini, hem de doğanın berektli güçlerinin yeniden canlanmasını sağlamak için yapılır, aynı zamanda bir erginleme töreni olurdu, katılanların ölmüş ve yeniden doğmuş oldukları varsayılırdı.

Başlangıçta, erginleme, ergenlik çağına henüz girmiş her iki cinsten bbütün kişileri içine alan kapsamlı ve belli bir yaş grubu için yılda bir kez yapılan bir yaz kutlaması idi. İnsanın ölüşü ve yeniden doğuşu töreni, böylece bitkilerin ölüşü ve yeniden doğuşundan ayrılmamadığı bir biçime kadar geriye doğru izlenebilir. İnsan yaşamı doğayla birlik halinde ilerlerdi. Her ikisinin de aynı nabzı atardı.

İkinci olarak kabile toplumunun daha yukarı evrelerinde büyük kardeşlik birliklerinin gelişmesiyle, erginleme zorlaştı, özellikle erkekler arasında bir yarış ya da tehlikeli bir sınav olmaya dönüştü." (35)

2.b) Newroz: Kava'sız ve Dehak'sez bir bayram

Ehmedê Xanî'nin Newroz'la ilgili anlatımında, konumuz açısından dikkati çeken en önemli şeylerden biri de kuşkusuz, bizim bugün benimsediğimiz Newroz efsanesinin yokluğudur. Bizim bugün benimsediğimiz efsanenin ve bu efsanedeki Kava ve Dehak motifinin E. Xanî'nin bundan üçyüzyıl önceki anlatımında bulunmaması son derece ilginçtir. Daha önce belirttiğimiz gibi, eski Kürt yazılı kaynaklarından biri olan Şerefxan'ın Şerefname adlı eserinde de Kava motifi yoktur ve onun aktardığı Newroz efsanesi de Kürtlerin yaradılışıyla ilgilidir temel olarak.

Ehmedê Xanî'nin Newroz'la ilgili anlatımında Kava ve Dehak motifinin bulunmaması bir tesadüf olmasa gerek. Bizim bugün bi-

lip benimsediğimiz Newroz efsanesinin Xanî tarafından bilindiği halde yazılmamış olması pek güçlü bir olasılık oluşturmuyor. Ehmedê Xanî'nin anlatım dili son derece zengin bir nitelik taşıyor. Zaman zaman, son derece uzun ve gereksiz pasajlara da başvurmuştur O. Böylesi bir anlatımın içinde Newroz efsanesinin bilindiği halde aktarılmamış olması bu açıdan da olsa düşünülemez. Xanî'nin dönemine göre büyük bir milliyetçi olmasını gözönünde bulundurursak bu durum daha açık bir şekilde ortaya çıkar.

Böylece, geriye, iki olasılık kalıyor ki, bu olasılıklardan ilki, Kava ve Dehak motifinin Xanî tarafından da, Şerefxan gibi bilinmesi ve benimsenmesidir. Fakat, buna ilişkin herhangi bir ipucu bulmak da olanaklı değil Mem û Zîn Destanı'nda. İkinci olasılık ise, Newroz Bayramı ile ilgili olarak aktarılan Kava ve Dehak motifinin Kürtler tarafından bilinen ve benimsenen Newroz kültünde bulunmaması, bunun daha çok Firdevsi'nin Şehnamesi'nde dile getirdiği Newroz 'un Farsi bir yorumu olmasıdır.

3. SONUÇ VE OLASILIKLAR

Firdevsi'nin Şehname'si ile Ehmedê Xanî'nin Mem û Zîn Destanı'nda Newroz bayramı ile ilgili olarak rastladığımız bilgileri karşılaştırdığımızda karşımıza bir takım ilginç veriler çıkıyor. Bu verileri, diğer Kürt yazılı kaynaklarıyla da besleyerek şu sonuçlara/ olasılıklaravarabiliriz.

Ehmedê Xanî tarafından yazılan Mem û Zîn Destanı'nda Newroz Bayramı'nın kökenine ilişkin olarak rastladığımız veriler onun "bir eski zaman geleneği" olduğu, ve her yıl düzenli olarak baharda, güneş Mart ayında döndüğü vakit, bir yıldönümü olarak kutlanmasıdır. Newroz'un her yıl geneleksel olarak kutlandığı sözkonusu gün 21 Mart'tır.

Şehname'de ise, Newroz bayramının kökenine ilişkin olarak şu verilere rastlıyoruz. Newroz, ünlü Fars Kralı Cemşid'in saltanatının ellinci yılında, dünyada kendisinden başka büyük kimseyi görmemeye başladığı anda, yeni yılın ilk günü olan Fervedin ayının birinci gününde, halkın, onun tahtının etrafında toplanıp eğlenmesi üzerine ortaya çıkar ve geleneksel bir nitelik kazanır. Fervedin ayının birinci günü de bilindiği gibi 21 Mart'tır. **İhsan Nuri Paşa** da buna benzer bir olayı şöylece aktarır Newroz'la ilgili olarak; "Newrozla ilgili bir Pehlevi ilahisi, Cem'in div(dev) lere tahtının hazırlamalarını emrettiği belirtilir. Tahtı hazırlanınca onu omuzladılar, Demawend'den Babil'e götürdüler.

Halk onu gördüğünde tahtında parlıyordu. Hayret ettiler ve onu gökteki ateş sandılar. Aynı gün gökte iki güneş görünmüştü. Bu olay Fervedin ayının ilk günü meydana geldi. O gün, halk tahtının etrafında toplandı ve hepsi bugün yeni gündür "Newrozdur" dediler."

Burada dikkat etmemiz gereken ilk olgu, Newroz'un Ehmedê Xanî'de her yıl Mart ayının 21'inde kutlanan geleneksel bir halk bayramı olması ve onun daha çok, daha önce belirtiğimiz gibi bir eş-sevgili bayramı niteliğinde kutlanmasıdır. Bu açıdan ben, kişi olarak Ehmedê Xanî'nin bu anlatımının daha saf ve temiz bir Newroz kutlaması olduğunu düşünüyorum. Bu yönüyle Newroz ilkellerin törenleriyle bir bütünlük arz etmektedir. Dikkat edilmesi gereken bir diğer olgu ise Firdevsi'inin ve aynı zamanda İhsan Nuri Paşa'nın aktardığı Pehlevi ilahisinde Newroz'un Cemşid'le ilgili bir bayram olarak anılması ve aynı günde kutlanmasına rağmen, Dehhak ve Kava motiflerini içermemesidir.

Daha sonra karşımıza çıkan ilginç verilerden biri de Dehak, Kava ve Feridun motiflerinin Şerefname'de Newroz Kültü'nden ayrı olarak karşımıza çıkmasıdır. Sözkonusu kültte, Kava, demircidir ama, Feridun'un yardımcısı rolündedir. Dehak'ın Feridun tarafından öldürülüp Feridun'un başına tac taktığı günde bir başka bayram, Mihrigan Bayramı olarak kutlanır, burada Newroz bayramından sözedilmez.

Yalnızca Kürtlerin Dehak'ın elinden, Ermayil ve Kermayil sayesinde kaçmayı başarabilen topluluklar olduğu belirtilir. Kürtler'in sözkonusu kültle ve Dehak'la ilişkisi bu kadardır. Daha önce aktardığımız gibi ünlü Kürt tarihçisi Şerefxan da olaya aynı şekilde yaklaşmakta, Ehmede Xani, ise Dehak veya Kava'dan hiçbir şekilde söz etmemektedir. Klasik Kürt şiirinde, Kürt tarih araştırmalarında da bu ismin hiç bir şekilde geçmediğini hatırlatmakdurumundayım.

İşin ilginç yanı, Kava adına Firdevsi'nin Şehnamesi dışında hiç bir yerde rastlayamıyoruz. Aynı kanıyı, konuya ilişkin geniş araştırmalar yapan **Gürdal Aksoy**'da paylaşmaktadır. (37)

Peki nasıl oluyor da günümüzde, yakın geçmişte Kava ismine Newroz kültüyle ilgili olarak rastlayabiliyoruz. Bu konuda çeşitli olasılıklar ileri sürülebilir. Bu olasılıklardan en önemlisi kuşkusuz, başlangıçta Newroz Kültü'nde Kava motifinin bulunmadığı, bu motifin sonradan, hem de yakın bir süreçte külte girdiğidir. Yazılı kaynaklarda Kava adına rastamayışımız bu kanıyı güçlendirmektedir. Kava motifi, yine büyük olasılıkla, Firdevsi'nin anlattığı Mihrigan bayramındaki Feridun'un yerini alarak Newroz kültüne geçmiştir. Bu motifin henüz, başka bir şekilde açıklanması zor görünüyor. Konu bütün boyutlarıyla tartışılmalıdır.

DİPNOTLAR

(1)Bu konuda öne sürülen çeşitli söylenceler bulunmaktadır. İlk söylenceye göre, Firdevsi, Tus Valisi Aslan Han tarafından zorla Gazneli Mahmud'un yanına gönderilmiştir. İkinci söylenceye göre ise, Gazneli Mahmud, İran'ın eski tarihinin şiir olarak yazılmasını Şair Unsuri'den istemiş, unsuri ise bu işi beceremeyeceğini öne sürerek Firdevsi'yi önermiştir. (Bkz. FİRDEVSİ, Şehname !, Çev: Prof. Necati LUGAL, Düzenleyen: Prof. Kenan AKYÜZ, 1974)

(2) Cemşid sözcüğünün orjinali "Yima Khşaeta" dır. "Khşaeta" sözcüğü parlak, parlamalı anlamına gelir. Farsça'ya "Şid" olarak geçmiştir. (Bkz. Gürdal AKSOY, Bilimsel Eleştiri ve Kawa'nın Kimliği Sorunu, Toplumsal Kurtuluş, s. 34-35,1990)

(3) Firdevsi, Şehname 1, Çev: Prof Necati LUGAL, Düzenleyen: Prof Kenan AKYÜZ, 1974

(4) Prof. Kenan AKYÜZ, Şehname'nin 1859'da İran'da yayımlanan bir baskısında bunun yirmiüç yıl olarak geçtiğini belirtir.

(5) Bkz. FİRDEVSİ, Adı geçen çeviri, s.41-42-60-64-78

(6) Age.

(7) Age.

(8) Age.

(9) Age.

(10) Age.

(11) Age.

(12) Age.

(13) Age.

(14) Age.

(15) Clement HUART-La Perse Antique et La Civilisation İranniene, 1925, Gürdal AKSOY, Bilimsel Eleştiri ve Kawa'nın Kimliği Sorunu, T. Kurtuluş, s.34-35'den naklen.

(16) Gürdal AKSOY, Age,

(17) Gürdal AKSOY, Age

(18) NİKİTİN, bir başka rivayete göre bu iki kişinin adlarının Kurmail ve Armail olduğunu aktarır. (Bkz, Nikitin, Kürtler, s.46) Ayrıca, Kurmail adı üzerinde durarak, bu adın, Kurmanca deyiminin yorumu üzerinde düşündürmesinin bir rastlantı olup olmadığını sorar ve "gerçekten de bunlarda kur ve ma unsurlarına rastlanılmaktadır" der.

(19) DUMUZİL, Centaures, s.66, B. NİKİTİN, Age'den naklen.

(20) FİRDEVSİ, Age.

(21) ŞEREF HAN, Şerefname,

(22) B.NİKİTİN, Age

(23) B.NİKİTİN, Age,

(24) Prof. Kenan AKYÜZ bu sözcüğün 1859'daki baskıda "sarayından" olarak geçtiğini belirtir.

(25) FİRDEVSİ, Age.

(26) FİRDEVSİ, Age.

(27) FİRDEVSİ, Age.

(28) Sözkonusu bölümü, "Mem û Zîn Çözümlemesi" adlı çalışmamdan olduğu gibi aktarıyorum. Konuya ilişkin olarak sadece bazı ekleme ve çıkartmalar yapmakla yetindim yalnızca.

(29) Ehmedê XANİ, Mem û Zîn Destanı, Türkçesi: M. Emin BOZARSLAN, 3.Baskı, İstanbul, 1990

(30) Ehmedê XANİ, Age.

(31) Ehmedê XANİ, Age.

(32) Ehmedê XANİ, Age.

(33) Ehmedê XANİ, Age.

(34) Ehmedê XANİ, Age.

(35) George THOMSON, İlk Filozoflar, s. 106-107.

(36) İhsan Nuri PAŞA, Kürtlerin Kökeni,

(37) Gürdal AKSOY, Bilimsel Eleştiri ve Kava'nın Kimliği Sorunu,Age.

BİZİM TİYATROMUZ BİR SEYİR TİYATROSU DEĞİL BİR PROVA TİYATROSU OLACAKTIR...

Augusto Boal
Çev: Semih Çelenk

Dördüncü Aşama: Söylev Olarak Tiyatro

Geoge Ikısheva, Burjuva Tiyatrosu'nun bitmiş bir tiyatro olduğunu söylerdi. Burjuvazi kendi dünyalarının nasıl bir dünya olduğunun farkındadır. Ve yalnızca bu bitmiş dünyanın imgelerini sunmaktadırlar. Burjuvazi bir seyir sunmaktadır. Öte yanda ezilenler ve proleterya kendi dünyalarının nasıl bir dünya olduğunu bilmemektedirler. Bu yüzden de onların tiyatrosu bitmiş bir seyir değil bir prova olacaktır. Bu, tıpkı tiyatronun dönüşümün imgelerini sunması gerektiği kadar doğrudur.

Latin Amerika'nın birçok ülkesindeki Halk Tiyatrosu etkinliklerim sırasında bu bakış açısının doğru olduğunu gözlemiştim. Popüler izleyici denemeye ve provaya ilgi duyarken "kapalı" bir gösteriden ise nefret eder. Bu durumda oyuncularla diyaloğa girebilmekte, eylemin gidişini kesebilmekte ve kibarca oyunun sonunu beklemeden sonuca ilişkin açıklama istemeyi yeğleyebiliyorlar. Burjuvazinin kurallarına karşı, halkın kendi kuralları seyirciye oyuna katılmak ve soru sormak için rahatlık ve cesaret veriyor.

Tartıştığım bütün yöntemler bir seyir-tiyatrosunun değil, prova-tiyatrosunun biçimleridir. Bu deneylerin nasıl başlayacağı kolaylıkla bulunabilir. Ama asıl sorun nasıl biteceğidir. Çünkü seyirci zincirlerinden kurtulmuş, harekete geçmiş ve kahraman (pratogonist) haline gelmiştir. Çünkü bu çalışmalar popüler seyircinin gerçek gereksinimlerinin sorumluluğunu taşır. Bu çalışmalar keyifli ve oldukça başarılı biçimde gerçekleştirilen çalışmalardır.

Ama bütün bunların yanında kimi seyircinin tiyatronun bitmiş biçimlerinden de hoşlandığı bir gerçektir. Özellikle Brezilya ve Arjantin gibi birçok ülkede geliştirilen biçimler Peru'da da büyük başarıyla uygulanmıştır. İşte bu biçimlerden bazıları:

1) Gazete Tiyatrosu. İlk olarak bu biçim, benim de Brezilya 'dan ayrılmak zorunda bırakılıncaya kadar sanatsal yönetmeni olduğum São Paulo Arena Tiyatrosu'nun Çekirdek Grubu tarafından gelştirilmiştir. Bu biçim, günlük gazete başlıklarını ya da dramatik olmayan malzemeyi tiyatral gösterime dönüştürmeyi amaçlayan birçok basit tekniği içermektedir.

a)Basit Okuma: Haber başlığı onu yanlış ya da maksatlı bir biçimde veren gazetenin genel anlamından ayrıştınlarak okunur.

b)Çapraz Okuma: İki haber başlığı sırayla, biri ötekine ışık tutacak, onu yorumlayacak, ona yeni bir boyut verecek biçimde çapraz olarak okunur.

c)Tamamlayıcı Okuma: Genellikle egemen sınıfların

çıkarttığı gazetelerde bilgi verme ve bilgilendirmeden kaçınılır. Bu bütün haberlere yansımaktadır.

d)Tartımsal Okuma: Tıpkı bir müzik yorumlar gibi haber de samba, tango ya da Gregoryen şarkı vb. tartımlarla okunur. Böylece tartım haber için eleştirel bir "süzgeç" işlevi görecektir. Gazete gözden kaçırılan doğru yorumu ortaya çıkaracaktır.

e)Koşut Eylem: Oyuncular haber okunurken buna koşut olarak (haberi verilen olayın gerçekte meydana gelişini gösteren) mimik yaparlar. Bir yanda haber dinlenirken öte yande ise ondan çok farklı birşeyi aynı anda, bir arada görsel olarak izler seyirci.

f)Doğaçlama: Haber sahne üzerinde tüm çeşitlemelerini ve olasılıklarını ortaya çıkaracak biçimde doğaçlanır.

g)Tarihsel: Verilen haberdeki olay başka tarihsel anlara, başka ülkelerde ya da başka toplumsal sistemlerde geçirilerek bunlar da habere eklenir.

h)Güçlendirme: Haber slaytlar, şarkılar, gürültüler ve her türlü tanıtım malzemesi eşliğinde ve desteğinde okunur.

i)Soyutun Somutlaştırılması: Haberin genellikle soyutluğu ardına sakladığı şeyi sahne üzerinde (işkenceyi, açlığı, işsizliği) gerçek ya da simgesel grafik imgeleri de kullanarak somut hale getirmek.

j)Metnin Dışındaki Metin: Metin basılı metnin dışına çıkılarak okunur. Örneğin bir oyuncu olağanüstü bir sofrada yemek yiyen ekonomi bakanının ağzından tutumluluk ve kemerleri sıkma üzerine br konuşma yapar. Bakanın sözleri ardındaki asıl gerçek böylece ortaya çıkar. Halk için tutumlu olmayı istemektedir; yoksa kendisi için değil.

2.Görünmez Tiyatro. Burada tiyatro dışındaki bir çevrede yani insanların seyirci konumunda olmadığı bir yerde, sokakta, restoranda, pazarda, kuyrukta bir sahne oynanması söz konusudur. Bu sahnenin tanıkları orada şans eseri bulunan kimseler olmalıdır. Bu gösteri boyunca orada bulunan insanlarda kesinlikle bunun bir "seyir" kendilerinin de "seyirci" olduğu fikri uyanmamalıdır.

Görünmez Tiyatro parçanın detaylı olarak hazırlanmasına ve bütün ya da basit bir metne gerek duyar ; ama bunun da oyuncular tarafından seyircilerin onların eylemlerine ve oyunculuklanna katılımları sırasında onlarla birlikte hareket edebilme adına yeterli derecede çalışılmalıdır. Ayrıca prova sırasında seyirciden gelebilecek olası müdahalelerin de hesaba katılması gerekir. Bu olasılıklar aynı zamanda ihtiyarî metni de biçimleyecektir.

Görünmez Tiyatro halkın toplandığı yerler arasından seçilmiş bir yerde İnfilak eder gibi ortaya çıkar. Çevredeki tüm insanlar bu patlamadan etkilenir ve bu parça bitene kadar dikkatini ondan alamaz.

Küçük bir örnek Görünmez Tiyatro'nun nasıl yapıldığı konusunda bir fikir verecektir. Chiclayo'da bir otelin ALFIN Okuma-yazma ajanlarının da oturduğu ve diğer insanlarla o anda 400 kişinin bulunduğu büyük lokantasında, "oyuncular" farklı masalara oturdular. Garşonlar servis yapmaya başladı. Bu arada kahramanımız (diğerlerinin dikkatini çekebilecek kadar yüksek ama çok sıradan olmamak kaydıyla) yüksek bir sesle garsonu çağırdı ve bu otelde verilen yemeklerden hiçbirini yiyemeyeceğini çünkü oldukça kötü olduklarını söyledi. Garson olayı büyütmeden müşteriye a la kart'tan isterse daha çok hoşlanacağı birşey seçebileceğini söyledi. Oyuncu "Barbekü a la papuer" denilen bir yemek seçti. Bu arada garson bu yemeğin 70 sole olduğunu söyledi. Oyuncu ise hiç önemli olmadığını belirtti. Birkaç dakika sonra garson barbekü'yü getirdi. Kahramanımız hızla yemeğini yedi ve hızla lokantayı terketmeye hazırlanırken garson hesabı getirdi. Bu arada oyuncu değişik şekillerde diğer masalardakilere kendi yediği barbekünün onları yediği yemekten çok daha iyi olduğunu anlattı. Ama ne yazık ki bu da çok pahalıydı.."

"Hiç kuşkuya kapılmayın ödeyeceğim. Barbekü'yü yedim. Ve fiyatı neyse ödeyeceğim. Ama bir sorun var. Beş kuruş param yok."

"Peki nasıl ödeyeceksiniz o zaman?" diye sordu kızgın garson. "Barbeküyü ısmarlamadan önce kaç para olduğunu biliyordunuz. Nasıl ödeyeceksiniz, söyleyin bakalım?"

Çevredeki yemek yiyenler de doğal olarak bu olayı çok yakından izlemekteydiler. O kadar dikkatliydiler ki bu olay sahnede olsa bu kadar dikkatle dinlemezlerdi. Oyuncu devam etti:

"Üzülmenize gerek yok, çünkü borcumu ödeyeceğim. Beş param olmadığı için size emek gücümle ödeyebilirim bunu."

"Neyle, neyle?" diye hiddetle sordu garson. "Ne gücüyle?"

"Emek gücüyle dedim ya. Param yok ama size emek gücümü kiralayabilirim. Benim Barbekü'nün parasını ödeyene kadar birşeyler yapmaya hazırım. Doğrusunu söylemek lazım ki çok lezzetliydi. Şu zavallı insanlara verdiğiniz yemeklerin hepsinden de lezzetliydi.. "

Bununla birlikte diğer masalardaki bazı kişilerde yemek fiyatları, otelin servisi ve diğer şikayetleri üzerine homurdanmaya başladılar. Garson konuya bir çözüm getirmesi için Şef-Garson'u çağırdı. Oyuncu ona da yeniden kendi emek gücünü kiralama teklifini yaptı ve ekledi:

"Ama küçük bir sorun var: Emek gücümü size kiralayabilirim. Ama bu konuda çok az şey biliyorum. O yüzden bana çok basit bir iş vermeniz lazım. Örneğin, otelin çöplerini boşaltabilirim. Sizde çalışan bir temizlik işçisinin maaşı nedir?"

Şef Garson maaşlar hakkında herhangi bir bilgi vermek istemedi ; ama bu arada diğer masadaki ikinci oyuncu hazırlanmıştı. Bu otelde çalışan temizlik işçilerinden birinin arkadaşı olduğunu ve maaşının saat başı yedi sole ol-

duğunu söyledi. Bu arada iki oyuncu bir arada bir hesap yaptılar. Ve kahramanımız bağırdı:

"Bu nasıl olur! Yani on dakikada yediğim şu barbekünün parasını vermek için on saat mi çalışmam gerekiyor? Olamaz! Ya temizlik işçisinin maaşını arttırın ya da barbeküyü ucuzlatın. Ama durun, belki daha çok uzmanlık isteyen bir iş yapabilirim. Örneğin, otelin bahçe bakımını yapabilirim. Oldukça bakımlı ve güzel olduğuna bakılırsa çok zor bir iş olmalı bu. Bunu yapan mutlaka çok yetenekli biri olmalı. Kim bilir kaç para alıyordur. Tamam, bahçıvanlık yapacağım. Bu barbekünün parasını vermek için bahçede kaç saat çalışmam gerekir?"

Üçüncü oyuncu, başka bir masadan kalkarak bahçıvanın aynı köyden göç ettiği bir arkadaşı olduğunu ve bu yüzden de onun saatte 10 sole aldığını bildiğini söyledi. "Kahramanımız" yine hiddetlenmişti.

"Bu nasıl olur? Rüzgarda, yağmurda, çamurda, güneşin altında şu güzelim bahçelere bakan bahçıvanın on dakikalık barbeküyü yiyebilmek için demek ki tam sekiz saat boyunca çalışması gerekiyor ha? Bu nasıl olur açıklayın bakalım, şef garson "

Şef garson oldukça üzgün gözüküyordu. Sağa sola koşuşturup garsonlara yüksek sesle emirler verdi ve önceden gülen fakat sonradan ciddi ciddi olayı izleyen müşterilerin dikkatini başka yöne çekmeleri için emirler verdi. Lokanta bir anda halk forumuna dönüşmüştü. Bu arada "kahramanımız" garsona servis için kaç para aldığını ve parayı ödemek için onun yerine geçmeyi teklif ediyordu. Bu arada başka bir oyuncu ayağa kalktı ve kendi yaşadığı yörede hiç kimsenin bir günde 70 sole kazanamadığını bu yüzden de hiç birinin Barbekü yiyemeceğini söyledi. (Bu oyuncunun içtenliği, ki doğruyu söylüyordu, masanın çevresindekileri de hareketlendirdi..

Sonunda, bu sahneyi bitirmek için başka bir oyuncu oyuna dahil oldu ve şu öneriyi getirdi:

"Arkadaşlar, garsona ya da şef garsona karşı olmamız hiçbir anlam ifade etmez. Çünkü onlar da bizim kardeşlerimiz. Onlar da bizim gibi yaşıyorlar. Buradaki fiyatlar onların kabahati değil. Para toplamamızı öneriyorum. Herkes ne kadar verebilirse versin ve bu barbekünün parasını ödeyelim. Eliniz açık olsun, çünkü nasıl olsa artan paralar, bizim kardeşlerimize, çalışanlara garsonlara bahşiş olarak gidecek. "

Bir anda bu fikri paylaşanlar masalarda barbeküyü ödemek için para toplamaya başladılar. Bazıları birer ikişer sole birden veriyorlardı. Bazıları ise buna karşı çıktılar:

"Bizim rezil şeyler yediğimizi söylemişti. Şimdi de kendi barbeküsünün parasını bize ödettiriyor. Ben de onun yemeğinin parasını verirken kendim rezil birşeyler yiyeceğim ha.. Hayatta olmaz. Zırnık koklatmam. Bir ders alsın bundan. Bulaşıkları yıkasın da görsün gününü..."

Bir anda 100 sole toplanmıştı. Tartışma ise gece boyunca sürdü gitti. Burada oldukça önemli bir nokta, oyuncular asla oyuncu olduklarını açığa vurmadılar. Bu işte bu biçim tiyatronun görünmez doğasını belirliyordu. Ve bu görünmez niteliği de seyirciyi özgürce ve tam anlamıyla gerçek bir durumu yaşıyormuş gibi davranmaya iter. Zaten söz konusu olan durum da gerçek bir durumdur.

Görünmez Tiyatro'nun "happening" ile ya da "gerilla tiyatrosu" ile aynı şey olmadığını vurgulamakta yarar var. Bunlarda doğrudan "tiyatro" söz konusudur ve bundan dolayı da oyuncuları seyirciden ayıran duvarlar bir anda yükselir yine ve seyirciyi yine eylemsizliğe iter. Bir seyirci her zaman için bir insandan daha az birşeydir! Görünmez Tiyatro'ra tiyatral ritüeller bozulmuştur; eski çürümüş kalıplan dışında kalan tiyatro vardır yalnızca. Tiyatral enerji tam anlamıyla özgürleşmiştir ve bu özgür tiyatro tarafından yaratılan etki oldukça güçlü ve daha uzun sürelidir.

Görünnez Tiyatro'nun farklı sunumları Peru'nun değişik yerleşim yerlerinde yapıldı. Bunlardan Lima'dan 14 kilometre aşağıda yer alan Comas barrio'sunda Carmen Pazarı'nda yapılanlar sanıyorum özellikle ilgi çekicidir. Bir sebze tezgahında geçecek bu sahnenin kahramanı iki kadındır. Bunlardan biri okuma-yazma bilmiyor numarası yapmaktadır. Fiyatları okuyamadığı için, satıcının kendisini kandırdığı konusunda ısrarlıdır. Diğer oyuncu ona fiyatları okumada yardımcı olur ve bu arada da ona ALFIN'in okuma-yazma sınıflarına devam etmesini önerir. Bu arada okuma-yazma öğrenecek en iyi yaşın ne olduğu, geç kalıp kalmadıkları tartışılır. Sonuçta birinci kadın kendisinin okama-yazma işi için çok yaşlı olduğunda ısrar etmektedir. Bu arada ufak tefek yaşlı bir kadın bastonuna dayanarak onların yanına geldi ve sinirli bir biçimde bağırdı:

"Sakın ola öyle düşünmeyin. Öğrenmek ve sevişmek için çok yaşlı olmak diye birşey yoktur!"

Bu sahneye tanık olan herkes yaşlı kadının bu olağanüstü patlamasıyla birlikte kahkahalarla gülmeye başlamıştı ve oyuncular da sahneyi tamamlayamamışlardı.

3)Foto-roman. Birçok Latin Amerika ülkesinde daha çok egemen sınıfların ideolojisinin bir aracı olan ve en aşağı algılama düzeyine yönelik bir alt-edebiyat olarak, tam anlamıyla gerçek bir foto-roman salgını vardır. Burada teknik katılımcılara bir foto-romanın olay dizisini kabaca, bunun kaynağını söylemeden aktarmayı içerir. Katılımcılardan bu öyküyü oynamalan istenir. Sonuçta foto-romanda anlatılan biçimiyle ve oynanan biçimiyle öykü karşılaştınlır; farklar tartışılır.

Örneğin, bu gaddar türün en kötü yazan olan Corin Tellado'dan alınmış aptalca bir öykü şöyle başlar:

Bir kadın ona ev işlerinde yardım eden başka bir kadınla birlikte kocasını beklemektedir...

Katılımcılar kendi bildikleri gibi sahneyi oynarlar: Kadın her zamanki gibi yemeği hazırlayarak kocasını beklemektedir. Bu arada iki laf etmeye gelmiş bir komşu kadın ona yardımcı olmaktadır. Koca uzun ve yorucu bir iş gününün

ardından yorgun argın eve gelir. Evleri tek odalı bir gecekondudur vb... Buna karşıt olarak Corin Tellado'da kadın uzun bir gece giysisi giymiştir ve boynunda inci gerdanlık vardır. Ona yardımcı olan kadın ise, siyah giysileri içinde "Evet bayan..", "Yemek hazır bayan..", "Pekala bayan..", "Beyefendi geldiler bayan..." dışında hiçbir laf etmeyen hizmetçi bir kadındır. Ev mermer bir saraydır. Koca, fabrikasındaki uzun ve yorucu bir günden sonra gelmiştir ve o gün işçilerle tartışmıştır. Çünkü işçiler "içinde yaşanılan krizi anlamamakta ve maaşlarına zam istemektedirler." Onlara söylenmeyi sürdürür.

Bu öykü, beş para etmez bir öyküydü, ama aynı zamanda kendi ideolojik içyapısının mükemmel bir örneğini de içinde barındırıyordu. İyi giyimli bir kadın bilinmeyen bir kadından mektup alır; onu ziyarete gider; sonradan da o kadının kocasının ilk metresi olduğunu anlar. Metres kocasının onu terkettiğini çünkü bir fabrikatörün kızıyla evleneceğini söylediğini anlatır. Bu kadın iyi giyimli kadındır. Bütün bunların ötesinde şunları da söyler:

"Evet, beni aldattı, bana yalan söyledi. Ama ben onu affettim. Çünkü o her zaman çok hırslıydı. Biliyordu ki benimle çok yukarılara tırmanamazdı. Ama seninle, gidebileceği her yere gidebilir, zirveye tırmanabilirdi."

Burada söylenilen şey, adamın kapitalist anlamda herşeye elde edecek bir düzeye eriştiğinden dolayı eski metresin onu affettiğiydi. Öyle bir şey ki, bir fabrika sahibi olma tutkusu, uğrunda aldatmaların bile unutulduğu soylu birşey gibi sunulmaktadır.

Ve genç kadın bunun üzerine hasta numarası yapmaktan öte hiçbir şey yapmaz. Böylece adamı duygusal açıdan kendi yanına çekecektir. Bu pis numaranın sonucunda adam kadına yeniden aşık olur. Ne ideoloji! Bu aşk öyküsü meselenin özünü saklayan bir biçimde kaplanmıştır. Tabii ki bu öykü, diyaloglar olmaksızın anlatıldıktan sonra rençberler tarafından oynandığı tam anlamıyla farklı bir görünüm ve anlam kazanmıştır. Gösterinin sonunda oynadıkları olay dizisinin özgün hali anlatılır. Şok olmuşlardır. Burada önemli olan şudur: Corin Tellado'yu okuduklarında edilgen bir "seyirci" rolü oynarlar; ama en önce kendilerince öyküyü oynayıp Corrin Tellado'nun öyküsünü okuduklarında edilgen ve beklentili bir durumdan eleştirel ve karşılaştırmacı bir tavıra dönüşürler. Öncelikle bir kadının evine sonra kendi evlerine; adamın karısının tavrına ve kendi geliştirdiklerine bakarlar ve bunu karşılaştırırlar. Bir yandan da kültürel ve ideolojik baskı aygıtlarının gülünçlüğüyle, bu foto-öykülerin sayfalarından süzülen zehirin farkına varmış olurlar.

Daha sonra aylar süren deneylerden sonra Lima'ya geri döndüğümde bunun kimi barrio'larda da, halkı zehirlemenin biricik yolu olarak görülen televizyon programlarının çözümlenmesinde de kullanıldığını duyduğumda fazlasıyla sevinmiştim.

4)Baskının Kırılması. Baskın sınıflar bastırılan sınıfları baskı yoluyla ezmektedir; yaşlılar gençleri baskıyla ezmektedir; kimi ırklar kimi bazı ırklara baskı yoluyla boyun eğdirir. Samimi bir anlayış, dürüstçe fikir alış-verişi, eleştiri ve öz-eleştiri yoluyla değil. Hayır. Egemen sınıflar, yaşlılar, "üstün" ırklar ya da erkek cinsi kendi değerlerini zorbalıkla, tek yanlı bir şiddetle; ezilen sınıfların üstüne; gençlere, aşağılanan ırklar ya da kadınlara kabul ettirirler.

Kapitalist hiçbir zaman çalışanlara kapitalin ve emeğin kimin olması gerektiğini sormaz; o sadece yalın bir biçimde fabrikanın kapısına silahlı bir polis diker; özel müikiyet hükmünü verir.

Baskın olmayan sınıf, ırk, cins ya da yaş grupları her zaman, her yerde ve her biçimde baskıyla karşı karşıyadır. İdeoloji baskı gören insanın kişiliğinde somut hale gelir. Proleterya tüm işçiler üzerinde varolan baskı yoluyla sömürülür. Sosyolojik olan psikolojik olan durumuna gelir. Maskülin cinsin feminin cinse karşı genelde bir baskısı yoktur. Asıl somut baskı erkeğin (bireysel olarak) doğrudan kadına (bireysel olarak) yaptığı baskıdır.

Baskının kırılması tekniği, bir katılımcıdan kendini ezliliyor hissettiği, baskının ortaya çıktığı ve kendisinin de bu baskıya karşı kendi tutkularını gerçekleştirmek için karşı koyduğu bir anı oynamasının istenmesini içerir. Bu anın derin bir kişisel anlama sahip olması gerekmektedir: Ben, bir proleter, olarak ezilmekteyim. Biz proleterler ezilmekteyiz. Bundan dolayı da bütün proleterya ezilmektedir. Öznel olandan genel olana gitmek daha önemlidir burada yoksa tersi değil. Birine olan birşeyin öznelliği yanında aslında başkalarına olan şeylerle de tipik bir bağ oluşturduğu gösterilmelidir.

Öyküyü anlatan kişi bu arada geride kalan katılımcılardan, olayın kurulmasını sağlayacak; olayda yer alan diğer karakterleri de seçer. Sonra, kahraman tarafından önerilen durumu ve yönelimleri aldıktan sonra diğer katılımcılar kahraman ile birlikte olayı gerçekte olduğu gibi oynamaya başlarlar. Aynı sahneyi aynı şartlar ve aynı duygularla canlandırırlar.

Öncelikle gerçek olayın "reprodüksiyon"u biter. Kahramandan sahneyi bir kez daha tekrarlamasını ama bu kez baskıyı kabullenmeksizin, kendi düşüncelerini, isteklerini gerçekleştirmek için mücadele etmesi de istenir. Diğer katılımcılar baskıyı ilk gösteride olduğu gibi sürdürmekte ısrarcıdırlar. Bu çatışma iki gücü kıyaslamaya ; düşmanın gerçek gücünü görmeye ve mücadeleyi daha gerçekçi kılmaya yarayacaktır. Bu, ayrıca kahramanımıza gerçekte yapamadığımız şeyi bir kez daha kurmaca içinde deneme olanağını da tanıyacaktır. Fakat yine burada da kathartik bir durum yoktur: Kişi burada gelecekteki gerçeklikte eline fırsat geçtiğinde baskıya karşı daha etkili direnmek; buna hazırlanmak adına, baskıya direnmenin bir provasını yapmaktadır.

Öte yandan, bu belirgin durumun öznel kendine has doğasına da dikkat etmek gerekliliği vardır. Bu tür bir tiy-

atral denemede bu belirli örnek yalnızca bir çıkış noktası olarak hizmet görür; buradan genele ulaşmak zorunluluğu vardır. Gelişim gerek aktüel gösterim sırasında gerekse gösterimden sonraki tartışmalarda realize edilmelidir. Bütün bu olaylar toplumsal hukuk açısından değerlendirilmelidir. Bu olguyu toplumsal hukuğun yarattığı noktasına gelinmelidir. Seyirci-katılımcı bu yasaların da yardımıyla, bilgisiyle zenginleşmiş olarak bu deneyimi aşmalı ve bu olguları çözümleyebilmelidir.

5) Söylence Tiyatrosu: Yalın biçimiyle bir söylencenin belli doğruları ortaya koyan bir öykünün anlatılması olduğunu ve bunun ardındakini keşfetmek.

Motupe denen bir yerde bir tepe vardır. Yukarıya doğru ağaçların arasından çıkan dar, patika yoluyla bir dağ görünümündedir. Bu patika yolun yarısında ise bir haç durmaktadır. Biri ancak buraya kadar gidebilir. Bunun ötesine geçmek oldukça tehlikelidir. Bu noktayı geçmeyi deneyen az sayıda kişiden hiçbiri geri dönememiştir. Tepenin zirvesinde kan emici hayaletler olduğuna inanılmaktadır. Ama aynı zamanda öykü, genç ve cesur bir adamın tepenin zirvesine dek çıktığını ve orada "hayaletler"i gördüğünü de anlatmaktadır. İşin aslında bu dağın tepesinde kimi Amerikalıların bir altın madeni bulunmaktadır.

Başka bir söylence de Cheken göleti ile ilgilidir. Denir ki, burada hiç su bulunmazmış; rençberler bir bardak su için kilometrelerce gitmek zorunda kalırlar; susuzluktan ölürlermiş. Bugün orada bir toprak sahibinin mülkiyetinde olan böyle bir gölet vardır. Bu gölet nasıl ortaya çıkmış ve nasıl bir adamın malı haline gelmiştir. Söylence bunu açıklamaktadır. Hala su yokken, yine cehennem sıcağı bir gün köylüler tanrıya onlara bir yudum dahi olsa su vermesi için yakarmakta ve ağlamaktadırlar. Ama tanrının bu kurumuş köye hiç acıdığı yoktur. Bir gün, gece yarısı nasıl olursa olur, kara bir atın üzerinde kara bir pançe giymiş bir adam gelir ve o zaman diğer köylüler gibi yoksul bir rençber olan şu anki toprak sahibini işaret eder.

"Sana bir gölet vereceğim ama sen de bana dostum, en değerli hazineni vermek zorundasın."

Zavallı adam, üzüntü içinde feryat eder:

"Ama benim hiçbir şeyim yok ki; Ben çok yoksulum. Hepimiz susuzluktan ızdırap içindeyiz; sefil kulubelerde yaşıyoruz; açlıktan ölüyoruz. Değerli hiçbir şeyimiz yok. Hayatımızın bile bir değeri yok. Benim tek başıma, tek değerli hazinem var. O da üç kızım. Başkaca birşeyim yok."

"O üç kızın.." dedi yabancı, "en büyüğü en güzeli.. Sana, Peru'nun en berrak sularıyla dolu bir gölet vereceğim. Sen de bana buna karşılık en büyük kızını vereceksin ve ben de onunla evleneceğim."

Geleceğin toprak sahibi bu adam uzun süre düşünür; ağlar. Sonunda da en büyük kızına böylesi tuhaf bir teklifi kabul edip etmeyeceğini sorar. Yumuşak başlı kız babasının bu teklifini şöyle yanıtlar:

"Eğer bütün bu sorunları çözecekse, eğer bütün rençberlerin açlığını ve susuzluğunu sona erdirecekse; eğer sen Peru'nun en berrak sularına sahip olacaksan; ve sana zenginlik ve mal mülk getirecekse; rençberlere bu suyu satmanı sağlayacaksa; onlara da kilometrelerce yürümektense yanıbaşlarından hem de daha ucuza su almalarını getirecekse; o zaman o kara atın üstünde gelen kara pançolu adama söyle, her ne kadar hem ondan hem de beni götüreceği yerden kuşkulu olsam da gideceğim onunla."

İyi kalpli baba halinden hoşnut ve mutlu ama biraz da gözü yaşlı bir durumda karalar giymiş adama kararlarını bildirmeye gider. Bu arada kızına da işte biraz olsun yol almak için suyun litresiyle ilgili kimi hesaplar yapmasını söyler. Kara giysili adam kızın dışında evden hiçbir şey almayacağını söyler ve kızı atına bindirir. Dört nala uzaklaşırlar. Derken, olağanüstü bir patlama sesi duyulur. Ve atın ardından büyükçe bir duman bulutu yükselir. At, atın üstündeki adam ve kız bir anda ortadan kaybolur. Yerde açılan büyük bir delikten bir kaynak akmaya başlar ve Peru'nun en berrak sularından bir gölet oluşur.

Bu söylence kuşku yok ki bir gerçeği saklamaktadır: Toprak sahibi kendisinin olmayan birşeye sahip olmuştur. Eğer bu soylu adam bütün bu mal varlığının tanrı tarafından verildiğini iddia ediyorsa, bunun bugün için büyüsel olmayan bir açıklaması olmalıdır. Bu durumda, göletin mülkiyeti toprak sahibinin en değerli hazinesi olan büyük kızının kaybolmasıyla açıklanmaktadır. Kanıt yerindedir! Ve bunu pekiştirmek adına, ayın yeni çıktığı akşamlarda göletin kıyısında kızın yine çıplak bir biçimde şahane bir altın tarakla uzun saçlarını tarayarak bir şarkı mınıdandığının duyulduğuyla ilgili başka bir söylence anlatılır. Evet, toprak sahibi için bu gölet altın gibidir.

6) Analitik Tiyatro: Katılımcılardan biri tarafından bir öykü anlatılır ve bu öykü oyuncular tarafından hemen doğaçlanır. Her karakterin toplumsal rolü tamamlandıktan sonra katılımcılardan her rolü sembolize edebilecek bir fiziksel nesne bulmaları istenir. Örneğin, polisin biri bir tavuk hırsızını öldürmüştür. Polis çözümler:

a)Adam işçidir; çünkü emek gücünü kiralamaktadır. Simge: bir iş tulumu.

b)Adam burjuvadır; çünkü özel mülkiyeti ve buna ait değerleri insan hayatının bile önünde tutar. Simge: bir kravat ya da melon şapka vb..

c)Adam bir baskı aracıdır çünkü polistir. Simgesi: bir revolver'dir.

Bu, katılımcılar tüm rolleri çözümleyene kadar sürer: Aile reisi (simge: Örneğin cüzdan..) bir mason cemiyeti üyesi..vb.. Burada önemli olan nokta katılımcılar tarafından seçilen simgelerin o an onlarca belirlenmesidir; yoksa "yukardan bir yerden" empoze edilmesi değil. Belli bir topluluk için aile reisinin simgesi bir cüzdan olabilir çünkü aile

reisi ailenin tüm harcamalarını kontrol eden kişidir. Başka bir topluluk için bu simge herhangi bir şey ifade etmeyebilir. Onlar da bir koltuk seçebilirler örneğin.

Karakteri ya da karakterleri çözümledikten sonra (bu çalışmanın sınırlarının içine yalnızca eksen karakterleri almakta basitlik ve açıklık adına önerilir.) Bu kez de öyküye yeni bir yaklaşım getirilir. Her karakterden, dolayısıyla her toplumsal rolden kimi simgeler atılır. Aşağıdaki gibi olursa öykü yine aynı biçimiyle kalacak mıdır:

a)polisin kravatı ya da melon şapkası olamaz mı?

b)hırsızın şapkası ya da kravatı olabilir mi?

c)hırsızın revolveri olabilir mi?

d)polis ve hırsız aynı anda aynı simgelere sahip olabilirler mi?

Katılımcılardan çeşitlemeler üretmeleri ve farklı öneriler getirmeleri istenir; bunlar daha sonra oyuncular tarafından canlandırılır ve herkes tarafından o anda eleştirilir. Bu yöntemde, katılımcılar insan eylemlerinin bireysel psikolojiden kaynaklanan temel ya da yegane bir sonucu yoktur; daima bir birey sınıfının ağzından konuşmaktadır!

7) Ritüeller ve Masklar: Üretim ilişkileri (altyapı) bir toplumun kültürünü (üstyapı) belirlemektedir.

Kimi zaman alt yapı değişmekte ama üstyapı belli bir süre için de olsa aynı kalmaktadır. Brezilya'da toprak sahipleri rençberlere kandileriyle konuşurken yüzlerine bakma izni vermezler; çünkü bu saygısızlık anlamına gelmektedir. Rençberler toprak sahipleriyle konuşurken yere bakarlar ve sürekli "evet, efendim..", "evet, efendim.." diye mırıldanırlar. Hükümet tarımsal reforma karar verdiğinde (faşist darbeden, 1964'ten önce) hükümet temsilcileri tarlalara giderek rençberlerin nasıl toprak sahibi olacaklarını anlattılar. Rençberler hükümet temsilcileriyle de aynı biçimde konuşuyorlardı. Yere bakıyorlar; "Evet, arkadaşım..", "Evet, arkadaşım.." diye mırıldanıyorlardı. Feodal kültür bu insanların tam anlamıyla hayatlarına nüfûz etmişti. Görüldüğü üzere rençberlerin toprak sahipleriyle girdiği ilişkiyle hükümet temsilcileriyle girdiği ilişki arasında küçük bir fark vardı. Ama hareket hala değişmemişti.

Halk Tiyatrosu'nun bu tekniği ("Ritüeller ve Masklar") tam anlamıyla üstyapıyı ortaya çıkarmayı içerir. Bütün insan ilişkilerini somutlaştıran ritüeller ve davranış maskları, her insana toplumda oynadığı rolü ve yapmak zorunda olduğu ritüelleri dayatmaktadır.

Çok basit bir örnek: Bir insan günahlarından arınmak için bir rahibe gider. Bunu nasıl yapacaktır? Tabii ki diz çökecek, günah çıkartacak, nedamet duyacak, haç çıkaracak ve ayrılacaktır. Peki, bütün insanların rahiplerin önünde aynı şekilde mi günah çıkartır? İnsan kimdir; rahip kimdir?

Bu aşamada, bu günah çıkarma sahnesini dört kez oynamak için iki tane çok yönlü oyuncuya ihtiyacımız vardır:

Birinci sahne: Rahip ve inanan toprak sahibidir.

İkinci sahne: Rahip toprak sahibi, inanan bir rençberdir.

Üçüncü sahne: Rahip bir rençber, inanan ise toprak sahibidir.

Dördüncü sahne: Rahip de, inanan da rençberdir.

Ritüel her seferinde aynıdır ama her sahnede farklı toplumsal masklar olduğu için dört sahne de birbirinden farklı olacaktır.

Bu sayısız değişkeni olan olağanüstü zengin bir tekniktir: Maskları değişerek aynı ritüeli oynamak; aynı ritüelin aynı toplumsal sınıftan gelen insanlarca canlandırılması; ve sonra yine farklı toplumsal sınıflarca tekrarlanması; aynı ritüel içinde masklann değiştirilmesi vb...

Sonuç : "Seyirci" kötü bir sözcük!

Sonuç hiç kuşku yok ki işte bu kadar basittir: "Seyirci" kötü bir sözcük! Seyirci, bir insandan daha az birşeydir ve mutlaka onu insanlaştırmak, tüm eylem kapasitesini yeniden yapmak, harakete geçirmek gereklidir. O da aynı zamanda seyirci de olabilen ve oyuncu diye adlandırılan insanlarla eşit bir biçimde bir özne ve oyuncu olmalıdır. Halk Tiyatrosu'nun tüm bu deneylerinin nesnesi aynıdır. Tiyatronun dünyanın bitmiş görünümlerini dayattığı seyircinin özgürleştrilmesi... Çünkü doğrudan ya da dolaylı olarak egemen s ınıflara bağlı olan bu insanların ortaya koyduğu bitmiş imgeler de çoğu zaman kendi kendilerinin yansıması olacaktır. Halk Tiyatrosu'nun seyircisi (halk) bu imgelerin edilgen bir kurbanı olmayı sürdüremez.

Bu kitabın birinci denemesinde gördüğümüz üzere, Aristoteles'in Poetikası ezilmenin poetikasıdır: Dünya, değişmez ve yetkin olarak bilinir. Ve bu dünyanın bütün değerleri de kendi yerine düşünmesi ve hareket etmesi için gücünü edilgen bir biçimde karakteriere devreden seyirciye dayatılır. Böylece de seyirciler trajik hatalarından, toplumu değiştirme yetilerinden arınmış olurlar. Devrimci istemden annılmış olur böylece! Dramatik eylem gerçek eylemin yerine geçer.

Brecht'in poetikası, aydınlanmış kişinin poetikasıdır: dünya, bir değişim öznesi olarak sunulur ve değişim tiyatronun bizzat kendisinde başlar. Seyirci kendi yerine haraket etmesi için karaktere gücünü devrettiyse de, onun yerine düşünmesi için gücünü devretmemiştir. Deneyim, bütünsel olarak eylem düzeyinde değil, bilinç düzeyinde açığa çıkar. Dramatik eylem gerçek eyleme ışık tutar. Gösteri, gerçek için bir hazırlanmadır.

Ezilenlerin Poetikası tam olarak özgürleşmenin poetikasıdır: Seyirci, kendi yerine ne düşünmesi ne de eyleme geçmesi için karaktere gücünü devretmez. Seyirci kendini özgürleştirir; kendisi için düşünür ve eyleme geçer! Tiyatro eylemdir!

Tabii ki tiyatro tek başına devrimci değildir; ama hiç kuşku yok ki tiyatro devrimin provasıdır!

KİRLENMEMİŞ ÇIĞLIKLAR SÜRECİ VE CANŞENLİĞİ OYUNCULARI

Özgür Başkaya

Savaş... işte tartışılması zorunlu bir söz... Didaktik "Savaş kötüdür" tavrıyla elbette savaş çözümlenemiyor... Öyle bir ortamda yaşıyoruz ki... Topyekün savaşla karşı karşıyayız... Sadece Kürt halkına karşı yürütülen savaş değil... işçilere, emekçilere, sanatçılara, aydınlara karşı yürütülen savaş terörle mücadele yasası vb. ile yürürlüğe giriyor.!!

Özelleştirmeler başladı!!

Grev ve toplu sözleşme hakkı yasak!!

İnsanlığa karşı korkunç bir abluka.. Sırf mutlu bir azınlık doysun diye...

Milletvekilleri gözaltında, sendikacılar gözaltında, bilim adamları gözaltında... muhalif herkes gözaltında...

Kim bu gözaltına alınanlar... Bir avuç kirlenmemiş çığlık sahibi... Öyle az ki... sayıca öyle aziz ki.

Öyle çok ki onların bilim adamları! sanatçıları! Çığlık attıklarını söyleyip kart sesleriyle bilincimizi gölgelendirmeye çalışan resmi ideoloji çığırtkanları.. Sistemin yalancı kahramanlan... Utanmazlar..

İşte bu ortam içinde 1991 yılında, sevdalı bir başkaldınyla oluşmuş bir tiyatro grubu var.. Canşenliği Oyuncuları...

12 Eylül felsefesine karşı, asalak tiyatroya karşı, tiyatronun yaşamdan koparılmasına karşı Ocak 1991'de "Ekin Bağbozumundan Canşenliğine" adlı bir bildiri yayınlayıp, Ankara Ekin Tiyatrosu'ndan ayrılan altı kişi, yeni tiyatro için, yeni insan için, her yerde tiyatro her yerde yaşayan tiyatro şiarlanyla kurdular, Canşenliği oyunculannı. Bilgiliydiler.. İnançlıydılar.. ve sevdalanmışlardı tiyatroya.

Taraf olmanın gereğini kavramışlardı. Kirlenmem iş çığlıkları artırmanın, yükseltmenin gereğini biliyorlardı..

21 Mart'ta ilk ürünlerini sergilediler.. Newroz.. Keçiören Halkevi'nin bodrumunda, kendi deyimleriyle "66 kişi ateşi ve tiyatroyu çalmıştılar."

Devlete ve sisteme tepki duyup kendini yakan Zekiye Alkan'ı selamladılar... İlk ürünleriyle bu tepkiyi dile getirdiler... Çığlığın, hem de en temizinin ilk gösterisiydi bu..

Newroz en sevdiğim oyunlan Canşenliği Oyuncularının. Ne güzel bir istemi var: Sınırsız-sınırsız bir dünya... Halklann o olmazsa olmaz kardeşliği...

Sonra, sonra tiyatroyu sokağa çıkarttılar. Gecekondulara gittiler. 1991 Mayıs'ında gecekondularda bir türlü oynayamayan Canşenliği Oyuncuları, yılmaz-yıkılmaz ve 1991 Ağustos ayında "Gecekondu" oyununu gecekondulara oynamaya başlar.

Birlikteliği savunur oyun... Örgütlülüğü... teatral malzeme kendi kullandıkları materyallerle güçlüdür oyunda.. Ve emeğin güzelliği yine kendini göstermektedir.

Bu arada "Her şey dilince güldü" adında, piyasadaki kapkaççıara karşı bir de çocuk oyunu çıkartır Canşenliği Oyunculan ve çocuğa da ulaştılar. Ne güzel..

Temalarını kendileri buldukları, sözlerini kendileri yazdıkları çocuk oyunları şimdiye değin hep sürdü... Şimdi "Anne" adında bir Çin halk hikayesinin uyarlamasını oynuyorlar. Teatral malzeme kullanımı olarak benim Ankara'da seyrettiğim en güzel oyun, çocuklar için özel hazırlanmış bir çocuk oyunu "Anne.." Çok zor bir görev üstlenmişti. Canşenliği Oyuncuları.. Ve "Seydişehir" oyununu, Seydişehirden gelen çağrı üzerine çıkartır canşenliği oyuncuları.. 1500 kişiye oynanan bir meydan oyunu.. Bu turne gelişimiyle, tiyatronun metro-

pollere sıkıştırılmaması gerektiği sinyallerini verir. Birkaç ara oyundan sonra bir salon oyunu hazırlarlar... "Seçim Oyunu." Ülke, seçim kazanında kaynamaktadır. Ve seçimin bile oyun olduğu ülkemizde günceli yakalamak zorunluluktur. Bu, yaşayan tiyatro sloganının asal koşuludur...

İzmir yürüyüşçülerine, Zonguldak direnişcilerine, Mersin işçilerine... onlara, onların oyunlarını oynar. Eylemci tiyatro ürünleri sunarlar.

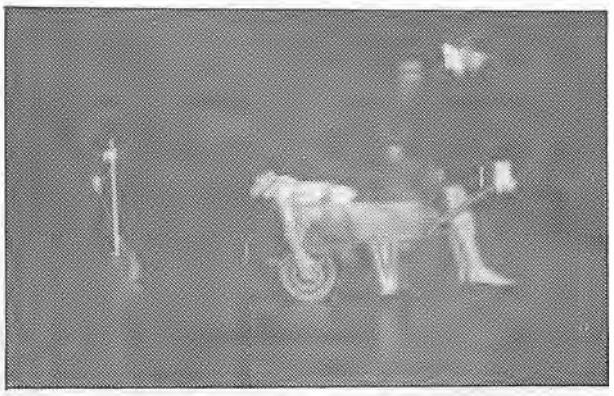
Artık heryerdedir Canşenliği Oyuncuları. Parklarda.. sokaklarda.. işyerlerinde... tiyatro her yerde...

"Umut" Nazımdan aldıkları dizelerle, karşımıza teatral bir gösteri olarak çıkar. Şiir görsel dili kazanmıştır. İnsan malzemesi, sesi, vücudu en üst düzeyde kullanılmaya çalışılmış... müzik aletlerinin kullanımı ve çığlıklar hep temiz. Daha sonra bu oyunların hepsini topladı ve toplu gösteriler sundu Canşenliği Oyuncuları: İSYAN PROVALARI

Peki... Bu kadar güzel ve büyük bir emek süreci yaşanırken hiç mi zorluk çekmedi Canşenliği Oyuncuları?

Kanımca insan malzemesinin bu kadar üst düzeyde kullanılması biraz da maddi olanaksızlıklardan olsa gerek... Zorluk, yaratıcılığı getirmektedir. Kurulduğundan bu yana tiyatronun metalaştırılmasına karşı çıktığından hep paradan uzak kaldı- parasız kaldı Canşenliği Oyuncuları. Yine de açlık hepimizin tepesinde.. Ama bir gün öyle bir şey oldu ki... Tiyatrocular utandı.. Sanatçılar utandı... herkes utandı...

1993 Aralığında devlet, Canşenliği Oyuncuları'na, ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünü bölmeye



yönelik propaganda yaptığı gerekçesiyle dava açtı. Ve devlet gözünde Canşenliği Oyuncuları TERÖRİST ilan edildi.

Evet.. Türkiye yaşanmaz olmuştur... Bizi bu ülkede yaşamaktan utandırıyorlar. Milletvekillerini hapse atıyorlar, bilim adamlarını hapse atıyorlar, Ülkeyi insanına zindan ediyorlar... Bizi her şeyimizden çok sevdiğimiz vatanımızdan utandırıyorlar. Sanatı ve sanatçıyı mahkemeler, değil mahkum etmek, yargılıyamaz bile... Bizi ancak önünde saygıyla eğildiğimiz seyricimiz ve tarih yargılayabilir.

Ocak 1994'te iki kez mahkeme karşısına çıkmak zorunda kalan Canşenliği Oyuncuları, delil kaybolduğu! gerekçesiyle beraat etti. Fakat yine utanç verici bir şey yaşandı ve beraat ettiği oyunları oynamak üzere İstanbul'a giden ekip, Pendik'te hiçbir gerekçe gösterilmeksizin gözaltına alındı.

Amaç: "Gözkorkutmak..." Baskı altına alıp, sanatçının temel tepkisi olan muhalifliği ortadan kaldırmaya çalışmak... Şu anda Türkiye'nin birçok iline gidemiyor Canşenliği Oyuncuları. İsyan çıkarır-ülkeyi ortadan ikiye böler diye bir tiyatro grubundan korkup illere giriş izni vermiyor devlet yöneticileri. Zaten sade tiyatrodan değil, karanlık tarafları ortaya çıkacak diye kendi sanatçılarından, hatta kendi gölgelerinden bile korkuyorlar.

Sade inanç ve inatçılıklarıyla varolan bu ekibin en güzel olduğu yanı, taraf olmaları bence... insana sevdalı olmaları..

Ve hala onurlu savaşmını sürdüren Canşenliği Oyuncuları'nı saygıyla selamlıyorum..

Bu duygusallıkla dolu yazı biterken biz sanatçıların üzerindeki baskıların ivedilikle kaldırılmasını istiyorum.

Tüm dileğim aydınların ve sanatçıların kendi sahte olmayan çığlıklarını atmaları, sahiplerinin sesi olmamaları ve güzel bir dünya için çalışmalarıdır.

Güneş bizim ellerimizde yükselecektir.

Hadi bu kirli yapıyı birlikte yıkalım...

DTCF Öğrencileri tarafından çıkarılan AGON Dergisinin çıkış manifestosu'nu Yeni İnsan okurlarına sunuyoruz.

AGON'DAN

"İnsan"ın İNSAN üzerindeki tepinmesi tüm şiddetiyle devam etmektedir...
İNSAN da üzerindeki "insan"a karşı savaşımını cılız da olsa sürdürmektedir.
Görülüyor: Tarihsel/toplumsal alanda bir savaş... bir çatışma yaşanmakta...
Dünyaya egemen olan "karanlık", sanat alanında da egemen olmaya çalışmakta; bu karanlığa karşı, İNSAN'ları güneşe doğru çağıran, ışığın yerini gösteren, önderlik yapan; yol açan sanatçılar, bilim adamları, yazarlar, engellenme... sorgulanma... işkence... tutuklama ve cinayetlerle karşı karşıya... "YANGINLAR'la içiçe!...
Ortada: BİLİNCİN GÖLGELENMESİ süreci yaşanmaktadır.
Tüm bu gerçekliklerin karşısında, sanat alanında yaşanan ise; vurdumduymazlıklar.. susuşlar... uzaklaşmalar... suçlamalar... spekülasyonlar... kaprisler... bencillikler... star'lıklar..
Toplumun yanında bir GÖLGELER TOPLULUĞU
Sanatsal olan, toplumsal olandan, tarihsel olandan kopmak üzeredir. Sanat giderek "pazar"ın emrine girmekte, metalaştırılmakta, içi boşaltılmaktadır. Sanatçıların çoğu kendilerini pazara-satışa sunmaktadırlar.
Bunları görmemek, bilmemek ya da avunmak isteği ne zamana dek gerçekleri örtecek? Örtebilir mi?
Kapitalist toplumda sanatın, bu savaşımın, çatışmanın dışında olması beklenebilir mi?
Oysa, günümüzde sanatçı tarihsel/toplumsal savaşımın neresindedir? Hiç zorlanmadan bugünün sanatçılarının (çoğunun) halkına karşı ihanet içinde oldukları söylenemez mi?
Ve söylüyoruz; Sanatçılar ihanet içindedirler...
"Soytarıların mihnetçiliğine eremeyen bu madrabazlar, şarlatanlar, bunaklar egemen güçlere hizmet ettikleri, tapındıkları için sanatçı kimliğini haketmemektedirler."
Egemenler, bugün toplumun uyumlandırılması ve toplumsal bilincin gölgelendirilmesinde dünün sanatçıları bugününün ise "mahlukat"larını kullanmaktadır.
Söylemek bile fazla: Kuşkusuz bu çürümüşlüğe, insanlığa, onursuzluğa direnen, yılmayan, savaşan sanatçılar var. Ne yazık ki bir avuç... ama karanlığa ışığı taşıyan, ışığı söndürülmek istenen ONLAR... ONLAR: SANATÇILAR!
Sanatın genelinde yaşanan bu çözülme, sürekli bir "eylem" ve "devinme" durumunda bulunması gereken tiyatro sanatında da uzun zamandır sürmektedir...
Tiyatronun ancak hareket halindeyken tanımlanabileceği ve ancak hareket halindeki tiyatronun tarihinden ve kültüründen söz edilebileceği açıktır.
Günümüzde tiyatro hareketsizdir.. Tanımsızdır..
Tiyatro sanatı kaynağındaki AGON'dan; çatışmadan; ışığın -karanlıkla, yeninin- eskiyle çatışmasından yoksundur (uzaklaşmıştır.)
Tiyatro perdeleri tarihsel/toplumsal alanda yaşanan "çatışma"ya kapalıdır. Kendisini varedenlere uzaktır. Bağlanmamıştır onlara, sahtedir onlara karşı. Onların gerçekliğinde yoktur; savaşımında yoktur.
Türkiye'de tiyatro, istisna saydığımız birkaç topluluk dışında, bugün, insan onurunu düşünen, onu geliştiren, içinde bulunduğu toplumu çekinmeden eleştiren bir düzeye varamamıştır. "Bu tiyatrolar, insanların boş zamanlarını boş geçirmeye hizmet eden ve bundan kazanç sağlayan bir çeşit gazinocu tutumuyla yürümektedir." Suya sabuna dokunmayan ucuz güldürülerle perdelerini açıp kapayan tiyatroların sayısı, gerçek tiyatro eylemiyle ilgilenen toplulukların sayısı yanında bir hayli kabarmıştır. Tiyatronun "insan yaşamıyla olan sıkı bağını" ve kaynağındaki "çatışma"yı hiçe sayan "Tiyatro sahtecileri" sarmıştır ortalığı Öyleyse bir tiyatro sorunu ortadadır.
Günümüzde tiyatroda görülen bunalım, tiyatronun içinde bulunduğu "koşulların" bir sonucudur (ürünüdür). Onun için de şaşırtıcı değildir. Gelinen noktada köhnemiş kurumlar, yöntemleri eskimiş eğitim alanları, çağın gerisinde kalmış ama yine de köşe başlarını tutmuş kişiler değiştirilemiyorsa, bu çevrenin ve atmosferin tiyatrosu elbette büyük bir sarsıntının içine girecektir.
Bugün sanatı bozan ve yozlaştıran-yüzeyselleştiren "anarşizm" ve "bireycilliğin" tersine, sanatın görevini, gerçekliğin, toplumsalın, "yeni"nin yeniden yaratılmasında görüyoruz.
Tiyatro, gerçeği gizleyen örtülerin kaldırılması sorumluluğu bulunduğunu hatırlamalıdır. Tiyatronun toplumsal işlevi eleştirilmediği sürece, hiçbir tiyatro eleştirisi, tiyatorunun toplumsal tavrını yakalamasında bir katkıda bulunamayacaktır.
Oysa sanatın eleştirisinin reklam şirketlerine terkedildiği; reklamın eleştiriyi yuttuğu bir dönemle içiçeyiz.
Çürümüşlüğün, tükenişin, "satış"ın bu yükselişi elbette önlenemez değil. Son çözümlemede AGON, bu karşı konulabilir "Yükselişle" çatışmayı amaçlamaktadır...
AGON, çağdaş tiyatro eyleminin devrimci bir niteliği olması gerektiği; toplum ve genel olarak çağın sorunlarını ışık tutması, bir "çatışma" ortamı yaratması gerektiği; seyircisinde bir bilincin oluşmasında etkin olması gerektiği düşüncelerini benimsemektedir.
Tarihsel ile toplumsal gelişmenin altına düşen tiyatro ile ilgili tartışmaları somut getirmek ve tıkanıklığa yol açan nedenlerle çatışmayı başlatmak istemekteyiz.
Tiyatro özelinde başlattığımız bu "çatışma"yı bir "dava" sorunsalı olarak görüyor; davamızın ancak tiyatro insanlarının birlikli ilgileri ve konuya inanmışlıkları... kollektivist ruhun ve dayanışmanın gerçekleştiği... "öğretenle-öğrenenin birbirine karıştığı", eleştiri ve araştırmayla birlikte doğrunun arandığı, yaşamın bütün alanları ile sorgulandığı bir zeminin yaratılmasıyla başarıya ulaşabileceğini düşünüyoruz.
AGON, bir ekol, yeni bir tiyatro anlayışı oluşturma amacı gütmüyor. Bir "hareketlenme" eylemidir AGON! Sanatı/tiyatroyu bozan, yozlaştıran, gerçekliği "gölgeleyenlere" karşı bir eylemdir.
AGON bir rahatsızlığın ürünüdür...
Okulundan, çevresinden, toplumun ve dünyanın gidişinden, özelde de verili tiyatro ortamından memnun olmayanlar; uyuşamayan, uzlaşamayan tiyatro insanları, sesinizi, çığlığınızı yükseltin. Yaşanan tüm kokuşmuşluğa karşı yükselteceğiniz seslerin ve çığlıkların çatışma alanıdır AGON.
Bu anlamda tiyatronun, tarih alanındaki toplumsal kavgayı dışarıdan alkışlamayan, o kavganın içinde yer alan bir tavır alışı gerçekleştirmesine katkıda bulunmayı ilk sayar AGON.
Kuşku duymayalım: (Gerçekte) Tiyatro bir seçim...
Seçimse: Kavga!
Günümüz tiyatrocuları seçmek zorunda. Yalancı bağımsızlık onlar için meslek olamaz.
Tiyatrocuların seçimi bir düşünülürse "kavga"dan başka ne olabilir ki?
Biz, bir avuç tiyatro insanları AGON'u yaratmaya çalışıyoruz.
Çatışmayı "diriltmeye" kalkışıyoruz.
Yani birlikte kalkışalım diyoruz.
AGON: Çatışma
ÇATIŞMA: Tiyatronun zorunluluğu!

ESKI ZAMAN DENİZLERİNDE BİR KILIÇ BALIĞI: ŞAHİN KAYGUN

Nesneyle parmak uçları arasındaki sürekli ve hızlı gelişen bir ilişki, görüntü ve derine inen 'an'. Bu süreç, "sınırsız karelerde" devam ediyor. Bu büyüde bize görünen taraf, yalnızca karelerden ibaret. Diğer mesafelerde ise yolculuk devam ediyor.

O yolculukta bir kılıç balığı, derinliklerdeki o 'an'ları kesip alıyor; denizi değiştiriyor, süslüyor: ŞAHİN KAYGUN.

O, bir müze gezintisinde, eski zaman heykelleriyle oyun oynuyor. Bu serüvenin her görüntüsünde bir çığlık kopuyor. Bir bakıyorsunuz, eski zamanlara, heykellere ve kendine sorular soruyor: *"Şimdi O Taht Nerede Bilinmez..."* Heykel suskun ama Şahin Kaygun cevabını alıp duvara asıyor.

Şimdi duvarlara o müze gezintisinin resimleri asılıyor. Oyunu bildikleri için asılmıyor o resimler. Oyuncu öldükten sonra "sanatçı" olduğu için, aslında sanatını ve O'nu **asıyorlar.**

İlkinde kanser; ikincisinde "sanatçı" olarak "öldürülen" Şahin Kaygun belki bunu bildiği için, yandaki resmine "Üçüncü Gün Dirilecek" diyordu.

Eski Zaman Denizlerindeki kılıç balığı...

Dirilecek...